

# Regler eller frihet?

***En studie av Jean Heibergs akter 1908-1914 på bakgrunn  
av læreren Matisses teori og praksis***

**Nina Castberg Bråthen**



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2008



## Sammendrag

Jean Heiberg (1884-1976) var elev av den franske kunstneren Henri Matisse fra februar 1908 til våren 1910. I avhandlingen problematiserer jeg et utvalg tidligere forskningslitteratur om Heiberg, og diskuterer denne med utgangspunkt i Heibergs akter fra 1908 til 1914, Matisses artikkel "Notes d'un peintre" fra 1908, og nedtegnelser fra Heiberg og andre Matisse-elever. Jeg stiller spørsmålet om Matisses undervisning var basert på regler eller frihet, og hvorvidt og på hvilken måte årene hos Matisse nedfelte seg i Heibergs kunst. Oppgaven er i stor grad verksbasert, og gjennom karakteristikker og komparative analyser mellom Heibergs akter og akter av blant andre Matisse, Cézanne, Gauguin, Picasso og van Dongen diskuterer jeg det jeg anser som norsk kunsthistorisk skriving forenklet og generaliserende omtale av Heibergs akter, og særlig hans *Kvinneakt* fra 1912.

Avhandlingen er grovt sett todelt, hvor første del omhandler Heiberg og hans forhold til Matisse. Jeg presenterer og gir korte analyser av alle Heibergs akter til og med 1912. *Kvinneakt* fra 1912 utgjør et eget kapittel, hvor jeg problematiserer utdrag av publikasjoner av et utvalg norske kunsthistorikere i forhold til Matisse som teoretisk, metodisk og visuelt forbilde, slik han fremstår i "Notes d'un peintre" og under undervisningen. Drøftningen viser at Heibergs akter har mange lån fra og referanser til læreren, men jeg påviser også tydelige forskjeller mellom lærer og elevs kunst. Heiberg synes sterkere påvirket av sin lærer som et metodisk og teoretisk forbilde, enn som et visuelt forbilde. På grunn av Matisses metode og teorier fremstår deres akter med klare formale likhetstrekk, men ved nærmere undersøkelser har de hvert sitt tydelig identifiserbare individuelle uttrykk.

I oppgavens andre del diskuterer jeg Heibergs akter, først og fremst i årene 1913 til 1914, i forhold til en rekke andre internasjonale kunstnere og den kontekstuelle rammen han forholdt seg til. Det norske kunstmiljøet og kunstpolitiske grupperinger er nedprioritert for å fokusere på Heiberg i hans møte med den internasjonale kunstscenen, og hvordan inntrykk fra samtidens avanserte kunstneriske impulser kan sees i hans akter. Diskusjonen viser at han var godt orientert om og påvirket av en rekke andre kunstnere i tillegg til Matisse, og at han deltok i en samtidig fransk billedtradisjon med 1900-tallets mest kjente kunstnere som inspirasjonskilder.



## Forord

Masteroppgaven har sitt utgangspunkt i min interesse for norsk tidlig 1900-talls kunst. Da det hittil har vært begrensede undervisningsmuligheter om denne perioden, valgte jeg å fordype meg på egenhånd. Jeg vil takke min veileder Marit Werenskiold for god hjelp til å avgrense oppgaven og spisse problemstillingen, samt konstruktiv og velbegrunnet kritikk, og hyggelige samtaler.

I arbeidet med oppgaven har jeg truffet mange hyggelige, interessante og interesserte personer. Jeg vil takke Møyfrid Tveit, studiesalsveileder ved Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design for rask tilbakemelding på min forespørsel, og behjelpelig fremvisning av Heibergs skisser og malerier. Samme takk går til konservator Cathrine Hovdahl Vik ved Trondheim kunstmuseum, som tok seg godt tid til å vise meg Heibergs rike skissemateriale. Jeg vil også gjerne rette en takk til mag.art. Morten Zondag ved Blomqvist Kunsthandel AS for din alltid smittende entusiasme, og for å ha gjort meg oppmerksom på en av Heibergs akter som jeg hadde oversett.

Tusen takk til min kjære venninne og medstudent Stine Elisabeth Johansen, for alle faglige og mindre faglige samtaler, inspirasjonsturer, helt nødvendige avbrekk og all oppmuntring.

Hjertelig takk til mine foreldre, som har vært de mest fantastiske støttespillere og korrekturlesere gjennom alle mine studieår, og til Marius og Christine og alle venner som aldri helt har forstått hva jeg har drevet med. Sist, men ikke minst, en stor takk til Nils Gunnar for all din uvurderlige hjelp, støtte og tålmodighet, og for at du har holdt ut med at jeg forvandlet leiligheten til et bibliotek.

*Nina Castberg Bråthen*

Oslo, mai 2008



# Innhold

|  |            |
|--|------------|
| <b>Innledning.....</b>   | <b>1</b>   |
| Tema og problemstillinger.....   | 2          |
| Materiale og kilder .....  | 3          |
| Billedmateriale .....  | 3          |
| Skriftlig materiale.....   | 3          |
| Avgrensning.....   | 5          |
| Metodisk tilnærming og struktur.....   | 7          |
| Forskningshistorie .....   | 8          |
| <b>1. Jean Heiberg og Académie Matisse .....</b>   | <b>12</b>  |
| 1.1 Jean Heiberg (1884-1976).....  | 12         |
| 1.2 Académie Matisse.....  | 17         |
| 1.3 Matisses undervisningsform.....  | 18         |
| <b>2. Jean Heibergs akter 1908-1910 – Fra naturalisme til forenklet fargemaleri.....</b> | <b>21</b>  |
| 2.1 Heibergs arbeider før oppholdet på Académie Matisse.....                             | 21         |
| 2.2 Hvilke Matisse-verker har Heiberg sett? .....  | 22         |
| 2.3 Påvirkning og inspirasjon - Et tema i samtiden.....                                  | 24         |
| 2.4 Heibergs akter fra tiden hos Matisse .....   | 25         |
| 2.4.1 <i>Italienermodell</i> 1908 .....  | 26         |
| 2.4.2 <i>Akt</i> 1909.....   | 28         |
| 2.4.3 <i>Akt, Paris</i> ca 1908 - 1910 .....   | 30         |
| 2.4.4 <i>Kvinneakt mot blå bunn</i> 1910.....  | 31         |
| 2.5 Heibergs akter etter Académie Matisse .....  | 32         |
| 2.5.1 <i>Akt</i> 1911.....   | 32         |
| 2.5.2 <i>Kvinneakt</i> ca 1912.....  | 34         |
| <b>3. Kvinneakt 1912 – Et demonstrasjonsstykke?.....</b>                                 | <b>35</b>  |
| 3.1 Hva er skrevet om <i>Kvinneakt</i> fra 1912?.....                                    | 39         |
| 3.2 Matisses fargeteorier – Fastsatt regelverk eller åpen metode?.....                   | 42         |
| 3.3 Formale likheter som resultat av en metode?.....                                     | 51         |
| 3.3.1 Den kreative prosessen – Matisses pedagogikk og metode .....                       | 52         |
| 3.3.2 Det kunstneriske produkt – Med Matisse som visuelt forbilde? .....                 | 54         |
| <b>4. Påvirkning og inspirasjon - Heiberg på den internasjonale kunstscenen .....</b>    | <b>57</b>  |
| 4.1 Heibergs uteakter fra 1913 – Påvirkning fra Cézanne? .....                           | 58         |
| 4.1.1 <i>Akt</i> 1913.....   | 63         |
| 4.1.2 <i>Ute</i> 1913 .....  | 66         |
| 4.2 Idyll, Utopi, Myter og Anarkisme .....   | 67         |
| 4.3 <i>Akt</i> og <i>Ute</i> – Med Gauguin som inspirasjonskilde? .....                  | 71         |
| 4.4 Påvirkning fra van Gogh? .....   | 72         |
| <b>5. Etter badet 1914.....</b>  | <b>74</b>  |
| 5.1 Impulser fra Picasso.....  | 76         |
| 5.2 <i>Etter badet</i> som del av en samtidig fransk motivkrets .....                    | 81         |
| 5.3 Primitivisme .....   | 84         |
| <b>6. Andre mulige påvirkningskilder.....</b>  | <b>87</b>  |
| 6.1 Die Brücke og Der Blaue Reiter.....  | 87         |
| 6.2 Fascinasjonen for Munch .....  | 90         |
| <b>Avslutning.....</b>   | <b>94</b>  |
| <b>Litteraturliste .....</b>   | <b>99</b>  |
| <b>Illustrasjoner .....</b>  | <b>103</b> |





## Innledning

Jean Heiberg (1884-1976) var den første nordmannen som begynte på Henri Matisse's nyåpnede kunstscole i Paris. Han mottok undervisning og veiledning av den franske kunstneren fra februar 1908 til våren 1910. Heiberg ble boende i byen til 1912, med enkelte avbrekk på somrene. Hans mest kjente verker skapte han i seksårsperioden 1908-1914, og avhandlingen omhandler aktmaleriene han malte i disse årene. Særlig vekt er tillagt *Kvinneakt* fra 1912 (ill. 1), og *Etter badet* fra 1914 (ill. 13).

”Les règles n’ont pas d’existence en dehors des individus” fremholder Matisse i sin artikkel ”Notes d’un peintre” fra 1908.<sup>1</sup> Jeg stiller spørsmålet om Matisse's undervisning var basert på regler eller frihet, og diskuterer Heibergs akter fra 1908 til 1914 på bakgrunn av læreren som teoretisk, metodisk og visuelt forbilde. Jeg drøfter hvorvidt og eventuelt på hvilken måte Heiberg tilegnet seg ny kunnskap under Matisse's veiledning, og hvordan møtet med Matisse og den internasjonale kunstscenen kan synes å ha nedfelt seg i Heibergs kunst.

Det avkledde mennesket er et gjennomgangsmotiv i kunsthistorien, fra antikkens Hellas til dagens samtidskunst. Aktmaleriet har en lang tradisjon i europeisk malerkunst, og var frem til midten av 1800-tallet en forutsetning for å male det prestisjetunge historiemaleriet. Motivhierarkiet hvor historiemaleriet tronet på toppen, mistet sin status sammen med kunstakademiene mot begynnelsen av 1900-tallet. Akten, og særlig da kvinneakten, fortsatte imidlertid å være en viktig motivtype for kunstnerne. I tiårene rundt 1900 ser vi en endring i denne typen malerier. Da bildenes innhold ble mindre viktig, ble akten gjenstand for kunstnerens formale eksperimenter. Oppfinnelsen av fotografiapparatet gjorde dessuten at en anatomisk korrekt gjengitt kropp ikke lenger var et mål, og kunstneren var ikke lenger et kamera som skulle gi en fotografisk gjengivelse av virkeligheten.

Noen av 1800- og 1900-tallets mest kjente og omtalte kunstverk er avbildninger av nakne kvinner, for eksempel Edouard Manets *Olympia* fra 1863, Pablo Picassos *Les Femmes d'Alger (O. K.)* fra 1907, Henri Matisse's *Nu Bleu – Souvenir de Biskra (Blå akt – Souvenir fra Biskra)*, ill. 35) fra 1907, Marcel Duchamps *Nu descendant un Escalier (Naken kvinne går ned en trapp)* fra 1912 og Willem de Koonings *Woman I (Kvinne I)* fra 1950-1952. Jeg vil i avhandlingen diskutere og plassere Jean Heibergs akter i perioden 1908-1914 i denne akttradisjonen, med utgangspunkt i Matisse's teori og praksis.

---

<sup>1</sup> ”Det eksisterer ingen regler utenfor det enkelte individ”, Roger Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context: 1891-1908*, (Michigan: UMI Research Press, Ann Arbor, 1987), 232.

## Tema og problemstillinger

I litteraturen om Heiberg tillegges Matisses betydning for hans kunstneriske utvikling meget stor vekt. Min problemstilling er i hvor stor grad, og på hvilken måte Matisse påvirket Heiberg, som metodisk, teoretisk og visuelt forbilde. Var Matisses undervisning basert på regler eller frihet? Hvordan kan en eventuell påvirkning sees i Heibergs akter, og var Matisse hans eneste påvirknings- eller inspirasjonskilde?

I *Norges Malerkunst, Vårt eget århundre* utgitt 1993 fremholder Marit Lange og Nils Messel at Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 på mange måter kan betraktes som et demonstrasjonsstykke, hvor Heiberg oppsummerer sin nye viten om det moderne maleri. De hevder at han her ”viser sin naive tillit til at maleriet lar seg konstruere ved hjelp av et regelverk”.<sup>2</sup> Avhandlingens første del diskuterer og problematiserer denne og liknende oppfatninger, med utgangspunkt i komparative analyser og karakteristikk av Heiberg og Matisses aktmalerier, Matisses artikkel ”Notes d’un peintre”, og nedtegnelser fra undervisningen av Heiberg og andre Matisse-elever. I artikkelen skrev Matisse at det ikke eksisterer noen regler utenfor det enkelte individ, og at det han søkte fremfor alt var uttrykket, som skulle komme fra kunstnerens eget temperament.<sup>3</sup> Flere av de skandinaviske elevene har hevdet at Heiberg ble Matisses yndlingselev.<sup>4</sup> Det er samtidig en gjennomgående oppfatning i faglitteraturen at han var den av de norske Matisse-elevene som sterkest lot seg påvirke av læreren. Dette er en paradoksalmotsetning, fordi Matisse dyrket det personlige uttrykket, og søkte ikke etterliknere. Dette danner bakgrunn for diskusjonen i avhandlingens andre del, som leder fram til en mer nyansert oppfatning av Heibergs kunst, hvor andre kunstnere og det kontekstuelle blir tillagt større betydning.

Problemstillingen åpner opp for en rekke underspørsmål som jeg har søkt svar på: Hva og hvordan foreleste Matisse, og på hvilken måte responderte Heiberg på hans teorier og metoder? Kan man skille Matisse som kunstner fra Matisse som lærer og teoretiker? I så tilfelle – kan Heiberg ha betraktet Matisse som teoretisk eller visuelt forbilde, eller begge deler? Spilte Henri Matisse en like stor rolle for Jean Heibergs kunstneriske uttrykk som blant andre Lange og Messel hevder, eller er det andre kunstnere eller tendenser i tiden som kan ha hatt like stor eller større påvirkning på ham?

---

<sup>2</sup> Marit Lange og Nils Messel ”Inn i et nytt århundre 1900-1914”, i *Norges Malerkunst: Vårt eget århundre*, (red. Knut Berg), (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1993), 45. Samme tekst første gang publisert i *Norges kunsthistorie, Bind 5 – Nasjonal vekst*, red. Knut Berg, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1981), 295-298.

<sup>3</sup> Jack D. Flam (red.), *Matisse on Art*, (Oxford: Phaidon Press Limited, 1978), 35, 39.

<sup>4</sup> Blant andre Henrik Sørensen, Edward Hald og Walther Halvorsen. Marit Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972), 42.

## Materiale og kilder

### Billedmateriale

Oppgaven er i stor grad verksbasert, og den primære kilden er derfor malerier og skisser av Heiberg og Matisse, og utvalgte verker av andre aktuelle kunstnere, blant annet Pablo Picasso, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Ernst Ludwig Kirchner og Kees van Dongen.

Alle Heibergs kjente akter fra perioden 1908-1914 er omtalt, og presenteres kronologisk. Særlig vekt er som tidligere nevnt tillagt *Kvinneakt* fra 1912, i Rasmus Meyers Samlinger, Bergen (heretter RMS) og *Etter badet* fra 1914, i privat eie. I tillegg kommer *Italienermodell* fra 1908, *Akt* fra 1909, *Akt, Paris* fra ca 1908-1910, *Kvinneakt mot blå bunn* fra 1910, *Akt* fra 1911, en annen versjon av *Kvinneakt* fra 1912, og *Akt* og *Ute* fra 1913.

Aktene av Heiberg er gjenstand for karakteristikker og komparative analyser med akter av hovedsakelig internasjonale kunstnere. Dette plasserer maleriene inn i en internasjonal kontekst, som han var en del av i de årene han bodde og arbeidet i Paris. Enkelte akter av norske kunstnere er også trukket inn i diskusjonen, men er nedprioritert til fordel for internasjonale kunstnere. Dette fordi avhandlingen primært omhandler forholdet mellom Heiberg og Matisse, samt en eventuell påvirkning fra andre internasjonale kunstnere. Sammenlikninger med for eksempel andre Matisse-elever er dessuten tidligere grundig behandlet i norsk kunsthistorieskrivning.

### Skriftlig materiale

Den andre viktige primærkilden er det skriftlige materialet. ”Notes d’un peintre” er en direkte kilde til Matisse, skrevet av ham i 1908, altså samme år som han åpnet sin skole. Artikkelen ble første gang trykket i tidsskriftet *La Grande Revue* i Paris, 25. desember 1908. I løpet av et år ble den oversatt til tysk og russisk. Den første engelske oversettelsen, av Margaret Scolari, utkom i 1931, i boka *Henri-Matisse*, utgitt av The Museum of Modern Art, New York.<sup>5</sup> Artikkelen kom sannsynligvis til Norge gjennom Henrik Sørensen på nyåret 1909.<sup>6</sup> Heiberg behersket fransk godt, og leste trolig originalutgaven da den utkom i julen 1908.

”Notes d’un peintre” er Matisses mest gjennomarbeidede og helhetlige nedtegnelse av hans meninger om kunst, og er en grunnleggende kilde til forståelse av hans kunstneriske uttrykk, hans filosofiske bakgrunn, og hans oppfatning av maleriets mål og midler. ”Notes d’un peintre” er både en programerklæring, et debattinnlegg, en forsvarstale og et angrep på

---

<sup>5</sup> Alfred H. Barr, *Matisse: His art and his public*, (New York: The Museum of Modern Art, 1951), 119.

<sup>6</sup> Werenskiöld, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 36.

motstandere, skrevet i forbindelse med årets "Salon d'Automne".<sup>7</sup> Artikkelen er et direkte svar på den franske forfatteren og kunstkritikeren Joséphin Péladans negative kritikk av Matisse's bidrag til utstillingen, men også et generelt svar til andre kritikeres kommentarer, både i 1908 og tidligere.

Tonen i artikkelen er personlig og uformell, og strukturen er løs, uten sammenheng mellom avsnittene. Argumentasjonen i hvert avsnitt er imidlertid klar og tydelig. Matisse oppsummerer her mange av sine tanker om hans karriere så langt, samtidig som han viser hvilken vei han vil følge videre. Diskusjonen omhandler den prosessen han har gått igjennom for å komme fram til sitt uttrykk. "Notes d'un peintre" er derfor en viktig dokumentasjon av kunstnerens tanker om sine arbeider, samtidig som det er en oppsummering og evaluering av de ideer han har fått underveis i arbeidet.

Utgivelsen av "Notes d'un peintre" sammenfaller med Matisse's bevegelse bort fra det tilsynelatende mer vilkårlig oppløste fauvistiske maleri, og i retning av en mer eksperimentell periode, hvor hans beundring av Cézanne synes å komme sterkere til uttrykk. Som jeg vil vise bygger også artikkelen delvis på Cézannes kunstteori. Matisse gir ikke uttrykk for at artikkelens innhold har allmenn gyldighet, men det er allikevel sannsynlig at samtidige lesere kan ha ansett den som et manifest for en ny kunstretning.<sup>8</sup> Jeg har diskutert artikkelen inngående, og vektlagt hva Matisse her skriver om aktmaleriet og om fargebruk.

En annen viktig skriftlig kilde er de nedtegnelser Matisse's elever har gjort under og i etterkant av sin tid på akademiet. Jean Heibergs bidrag til Leo Swanes bok *Matisse* i 1950 har blitt tillagt særlig vekt. Det samme har Sarah Steins utfyllende notater fra den første tiden på akademiet i 1908. I tillegg kommer en rekke nedtegnelser fra andre Matisse-elever.

Til tross for Heibergs posisjon i samtiden som en av de ledende unge kunstnerne, er litteraturen om ham begrenset. Jeg har kritisk analysert og problematisert det som har blitt skrevet i forhold til billedmaterialet og "Notes d'un peintre". Særlig diskuteres Marit Lange og Nils Messel i *Norges Malerkunst*, og Marit Werenskiolds utgivelser.

Jeg har ikke vektlagt kritikken Heiberg mottok i sin samtid, men enkelte artikler av toneangivende personer i tiden er trukket inn i diskusjonen. Matisse-elevene i presse og kunstpolitikk er forøvrig blitt grundig behandlet av Marit Werenskiold i *De norske Matisse-elevene, Læretid og gjennombrudd 1908-1914* utgitt 1972.

---

<sup>7</sup> Salon d'Automne, Høstsalongen, ble arrangert første gang i 1903. De andre årlige mønstringene var den juryerte Salon des Beaux-Arts, og dens konkurrent Salon des Independants. Sistnevnte oppstod på 1880-tallet, og var en åpen utstilling uten jury, hvor alle kunne delta mot et mindre utstillingsgebyr.

<sup>8</sup> Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 26.

## Avgrensning

Jeg har avgrenset perioden til kun å omhandle årene fra 1908, da Heiberg ble elev av Matisse, og malte sin første akt, til krigens utbrudd i 1914, som også anerkjennes som året da ekspresjonismen fikk sitt gjennombrudd i Norge, med utbrytergruppen ”De 14”s deltakelse med en egen paviljong på Jubileumsutstillingen i Kristiania.<sup>9</sup> Avhandlingens tema er Heibergs tid i Paris, og hvordan han forholdt seg i møtet med den internasjonale kunstscenen, blant annet representert av Matisse, Cézanne, Gauguin, Picasso og van Dongen. Perioden, med dens norske kunstnere, grupperinger og kunstpolitikk, er velbehandlet i norsk kunsthistorieforskning, og jeg har derfor ingen presentasjon av den. En grundigere gjennomgang av kunsthistorien både i Norge og Paris hadde vært ønskelig for å sette Heibergs kunst inn i en bredere kontekstuell ramme. Dette har jeg valgt bort, for i stedet å fremheve de kunstnerne som jeg mener har vært mest aktuelle for Heibergs kunstneriske utvikling. Disse kunstnerne representerer de viktigste strømningene og endringene i tiden, og slik sett presenteres de kontekstuelle tendensene gjennom dem. Enkelte temaer drøftes noe mer inngående, som idyll/utopi-motiver og primitivisme.

Jeg har således heller ikke diskutert aktmaleriet som motivtype, og den store mengden malerier av særlig nakne kvinner på begynnelsen av 1900-tallet som et eget tema, da dette er en grundig behandlet diskurs i kunsthistorien.<sup>10</sup> Jeg vil forøvrig presisere hva jeg legger i begrepet akt, og de forskjellige betydningene av det. Innledningsvis nevnte jeg den betydelige rollen aktmaleriet har hatt i europeisk kunsthistorie. En akt vil i billedkunsten si en fremstilling av en eller flere oppstilte nakne modeller, eventuelt dekket av et stykke tøy eller en rekvisitt. Gjennomgangen av Heibergs akter viser forskjellige grener av denne motivtypen. Aktene fra 1908-1910 er aktstudier under korreksjon av lærer utført innendørs i et atelier. De er typiske øvelsesstudier fra en undervisningssituasjon. *Akt* fra 1911, de to kvinneaktene fra 1912 og *Etter badet* fra 1914 er selvstendige aktmalerier av en eller flere oppstilte poserende

---

<sup>9</sup> Begrepet ”ekspresjonisme” ble lansert i Norge sommeren 1911, og erstattet den villedende betegnelsen ”postimpresjonisme”. Se Walther Halvorsen, ”Kunst og unge kunstnere”, *Kunst og Kultur*, 1911, 259-60, og Werenskiöld, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 9, 97.

<sup>10</sup> Se for eksempel:

T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, (London: Thames & Hudson, 1999)

Kenneth Clark, *The Nude: A study in ideal form*, (New York: Pantheon Books, Bollingen Series XXXV.2, 1956)

Carol Duncan, ”Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, red. av N. Broude og M.D. Garrard, (New York: Harper & Row, 1982)

Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, (London, Routledge, 1992)

Marcia Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)

Janet Hobbhouse, *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Female Nude in the Twentieth Century*, (London: J. Cape, 1988).

nakne modeller i et interiør. Disse bildene representerer det som tradisjonelt blir omtalt som aktmaleri. Aktene fra 1913 viser oppstilte nakne modeller plassert i et landskap, og kan betegnes som friluftsaakter, badebilder eller uteakter. Jeg benytter sistnevnte begrep, da jeg finner dette mest presist.

Jeg har avgrenset billedmaterialet til å omfatte ti akter, men hvor kun *Kvinneakt* fra 1912 og *Etter badet* fra 1914 er gjenstand for en lengre diskusjon og analyse. Øvrige akter er gitt en kort omtale og karakteristikk. To portretter utført av Heiberg er også presentert, for å vise endringene og utviklingen fra hans første oljemalerier, til *Etter badet* fra 1914. En slik avgrensning av billedmaterialet gjør de komparative analysene mer dyptgående og fruktbare, særlig da sammenlikningsgrunnlaget er det formale i bildene. I det formale legger jeg komposisjon og rom-, form- og fargebehandling.

Avgrensningen til kun å omhandle akter vil imidlertid føre til at en rekke interessante malerier blir utelatt. I forhold til den overordnede problemstillingen om Matisse's påvirkning på Heiberg, hadde for eksempel en diskusjon av Matisse's to utgaver av *Jeune Marin* (*Ung sjømann*), fra 1906 og 1907 og Heibergs *Nordlandsgutt* fra 1910 vært aktuell. Heiberg kjente godt til begge utgavene, da den første var i Sarah og Michael Steins samling i Paris, og *Jeune Marin II* ble vist på Salon d'Automne i 1908.<sup>11</sup> Et annet maleri av Heiberg med referanser til Matisse er portrettet av hans første kone Sigri Welhaven med en gullfiskbolle kalt *Gullfisker* fra 1915. Matisse har også en rekke liknende bilder med kvinner og gullfisker, og bilder hvor en gullfiskbolle har en sentral plassering. Jeg kan for eksempel nevne bilder som *Poissons rouges et sculpture* fra 1911 (*Gullfisker og skulptur*), *Les poissons rouges* (*Gullfisker*) fra 1912, og *Zorah sur la terrasse* (*Zorah på terrassen*) fra 1912. En interessant digresjon er at Matisse's *Femme devant un aquarium* (*Kvinne og gullfiskbolle*), som har en slående komposisjonell likhet, og samme avdempede, kontemplative uttrykk som Heibergs *Gullfisker* faktisk dateres til 1921, altså seks år etter at Heiberg ferdigstilte sin versjon.

I forhold til problemstillingen om andre kunstnere kan ha hatt like stor, eller større, påvirkning på Heiberg som Matisse i utgangspunktet antas å ha hatt, hadde det vært naturlig å diskutere Heibergs tidlige landskapsmalerier i forhold til tilsvarende verk av Paul Cézanne og Vincent van Gogh. Dette vil kun kort bli kommentert senere i avhandlingen.

Ovennevnte eksempler viser at de impulser Heiberg mottok i Paris ikke bare gjaldt aktene, men at en generell påvirkning fra Matisse og andre kunstnere førte til en utvikling i hans personlige formspråk. Avgrensningen til kun å behandle Heibergs akter fører altså til at

---

<sup>11</sup> Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, 165.

flere interessante diskusjoner og analyser faller bort, samtidig som diskusjonen blir mer spisset og grundig. Da Matisse for de fleste er en kjent kunstner, har jeg heller ingen grundig presentasjon eller gjennomgang av ham. Fokuset vil i stedet ligge på hans teorier og metoder slik de fremkommer i "Notes d'un peintre" og i undervisningen, på hans aktmalerier, på Heibergs forhold til Matisse, og på Matisses relasjon til andre internasjonale kunstnere.

## **Metodisk tilnærming og struktur**

Avhandlingen er hovedsakelig verksbasert, og jeg har benyttet meg av flere ulike metoder. Jeg har fulgt den vanlige kunsthistoriske prosedyren som behandler kunstens utvikling som en lineær rekkefølge av stiler og kunstverk. Fortidige og samtidige kunstnere av Heiberg er integrert som en meget sentral del av diskusjonen, for å plassere Heibergs akter inn i en større kunsthistorisk sammenheng. Avhandlingen er delvis deskriptiv og basert på historisk kildemateriale, og delvis hermeneutisk og drøftende. Gjennom en rekke karakteristikker og tematiske komparative analyser av akter av Heiberg, Matisse og norske og internasjonale kunstnere har jeg problematisert Heibergs akter, og deres kunsthistoriske kontekst og plassering, først og fremst internasjonalt.

Videre har jeg utført en kritisk analyse av et utvalg av det skriftlige kildematerialet, og diskutert de ulike oppfatningene av Heibergs akter som fremkommer her. Dette er gjort i lys av Henri Matisses "Notes d'un peintre", og nedtegnelser fra hans elever. Jeg har stilt meg kritisk analyserende til forskningslitteraturen som foreligger, for å søke å bidra til ny kunnskap om emnet. Jeg har reist nye spørsmål, og problematisert mange av oppfatningene som finnes i den utvalgte litteraturen.

Avhandlingen er grovt sett todelt, hvor første del omhandler Heiberg og Matisse, mens andre del diskuterer andre mulige påvirkningskilder. Teksten er delt inn i seks hovedkapitler. Første kapittel er en kort introduksjon av Heibergs biografi, Matisse-akademiet og Matisses undervisningsform. Andre kapittel omhandler aktene fra og med 1908 til og med 1912. *Kvinneakt* fra 1912 tilegnes et helt eget kapittel. I det fjerde kapitlet diskuteres Heibergs uteakter fra 1913, og femte kapittel omhandler *Etter badet* fra 1914. I avslutningskapitlet drøfter jeg hvorvidt det kan være andre mulige påvirkningskilder på Heibergs akter i tillegg til kunstnerne diskutert i de foregående kapitlene.

## Forskningshistorie

Litteraturen om Jean Heiberg er i utgangspunktet meget begrenset, og jeg har i tillegg gjort et kritisk utvalg blant denne litteraturen, og vektlagt det relevante i forhold til problemstillingen. I kapittel 3.1 vil jeg kun drøfte hva som er skrevet om *Kvinneakt* fra 1912, representert ved Marit Lange og Nils Messel og Marit Werenskiold, samt Glenny Alfsen i *Norsk kunstnerleksikon*. I det følgende vil jeg gi en kort presentasjon av hva som mer generelt er skrevet om Heibergs akter, og hans forhold til Matisse.

Det er kun blitt skrevet én kort kunstnermonografi om Jean Heiberg. Forfatteren var Henrik Grevenor, og boken utkom i 1933. Grevenor fremholdt at Heiberg, etter Matissees eget utsagn, ble hans beste elev. Heiberg var ifølge Grevenor den blant de norske kunstnere som trengte dypest inn i Matissees lære, uten at han ble en slave av den. Grevenor mente at Heiberg beholdt sin egenart, og at dette muligens kom av at han tok den nye læren så dypt alvorlig. Han skrev at Matissees lære førte til en utløsning av egne og selvstendige verdier hos Heiberg. Om akten fra 1912 mente Grevenor at den har en monumental enkelhet, men også at han har lånt mange ytre ting fra sin lærer: ”Den energisk markerte kontur, de dristige sammenstilte farveflater, den klare forenkling.”<sup>12</sup>

Jens Thiis hevdet i 1927 at Heiberg viste en streben etter det ”klassiske”, og skrev følgende: ”Hvad de norske modernister angaar, som utgik av Matisseeskolen, maa man si at de gjennomgående med stor sindighet har haandhævet sin ’revolution’, i fald det var nogen. Og ganske særlig kan dette siges om den mest konsekvente av dem, Jean Heiberg.”<sup>13</sup> Thiis fremhever altså Heiberg som den av Matisse-elevene som mest konsekvent viste hva han hadde lært av Matisse. Thiis mener videre at Heiberg hadde en utpreget sans for konstruksjon, og at hans koloritt fremsto kjølig og logisk.<sup>14</sup>

Håkon Stenstadvold fremholder i boken *Idékamp og stilskifte i Norsk Malerkunst, 1900-1919* at Heiberg var den mest ortodokse av Matisse-elevene. Ifølge Stenstadvold arbeidet han logisk med problemene, og tegnet lenge og omhyggelig inntil han var klar over modellens karakter og kroppens funksjoner. Han hevder at Heibergs kunstneriske forløsning skal ha ligget i Matissees korrektur.<sup>15</sup>

Reidar Revold fremholder i *Norges Billedkunst i det Nittende og Tyvende Århundre* utgitt 1953, at Heibergs bilder fra de første årene hos Matisse tydelig forteller hva den nye

---

<sup>12</sup> Henrik Grevenor, *Jean Heiberg*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933), 9-11.

<sup>13</sup> Jens Thiis, *Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede*, (Oslo: Gyldendal, 1927), 581.

<sup>14</sup> Thiis, *Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede*, 582.

<sup>15</sup> Håkon Stenstadvold, *Idékamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919*, (Trondheim: F. Bruns Bokhandels Forlag, 1946), 151, 154.



impulsen innebar for ham. Han mener *Italienermodell* fra 1908 ennå er reservert i koloritten. Det han omtaler som de virkelige hovedverker, kvinneaktene fra 1911 og 1912, ble malt etter at Heiberg sluttet hos Matisse. Revold vektlegger særlig Heibergs fargebruk, og hvordan han bruker denne til å komponere maleriene. Han mener akten fra 1911 har en sjelden friskhet og frihet i fargen, og at det samme kan sies om *Kvinneakt* fra 1912, men at figuren her har fått en større egenverdi i komposisjonen. Revold fremholder at Matisses innflytelse kan sees i Heibergs koloristiske frodighet i disse aktene, og i uteaktene fra 1913. I 1913-1914 mener han imidlertid at det skjer et omslag, hvor Heibergs personlighet kommer tydeligere frem.<sup>16</sup>

I 1955 utkom boken *Jean Heiberg* skrevet av Bjarne Rise. Boken gjengir en rekke verker av Heiberg, men fremstår først og fremst som en hyllest til Heiberg fra hans venner og kollegaer. Boken skisserer Heibergs utvikling som kunstner, fra hans første år og til han selv underviste som professor på Statens Kunstakademi.<sup>17</sup>

Marit Werenskiolds magistergradsavhandling fra 1970, og *De norske Matisse-elevene, Læretid og gjennombrudd* utgitt 1972, er den mest gjennomarbeidete litteraturen om emnet. Hun mener Heibergs dyktighet er åpenbar allerede i *Italienermodell*, men at han her viser en ortodoks anvendelse av de prinsipper Matisse doserte for elevene. *Kvinneakt mot blå bunn* omtaler hun som et selvstendig kunstverk. Werenskiold fremholder at Matisse-påvirkningen i Heibergs kunst kulminerer i *Kvinneakt* fra 1912. Hun vier imidlertid like stor plass til å omtale hva som skiller seg fra Matisse, som hva som er likt. Werenskiold konkluderer med at Heiberg synes sterkere påvirket av *læreren* Matisse, enn av kunstneren. Hun hevder også at Heiberg i perioden 1910-1912 ble påvirket av andre franske kunstnere, men at hans bilder stadig beholdt en personlig kjerne.<sup>18</sup>

Werenskiold omtaler også flere av Heibergs akter, blant annet *Kvinneakt* fra 1912, i utstillingskatalogen *Matisse-elevene. Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*, som utkom til en utstilling i Oslo Kunstforening i forbindelse med 100-årsjubileet for Henri Matisses fødsel i 1970. Her argumenterer hun blant annet for at Heiberg med *Kvinneakt* fra 1912 viste at han fullt ut forsto den fargeteori han hadde lært av den franske mester. Om malemåten i *Kvinneakt mot blå bunn* fra 1910 hevder Werenskiold at den ligger nærmere det

---

<sup>16</sup> Reidar Revold, *Norges Billedkunst i det Nittende og Tyvende Århundre*, Annet bind, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953), 99-100.

<sup>17</sup> Bjarne Rise, *Jean Heiberg*, (Oslo: Dreyers Forlag, 1955).

<sup>18</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 49-52.

vanlige akademiske valørmaleri, mens *Kvinneakt* fra 1911 mener hun er et sterkt Matisse-påvirket bilde.<sup>19</sup>

Journalist Per Simonnæs skriver i *Norsk kunst i bilder, Bind II* at en kunstner alltid vil stå i gjeld til sin samtid og til sine forgjengere. Han mener at det kunstneren skaper i stor grad bygger på andres erfaringer og lærdom, og at dette ikke minst gjelder for Jean Heiberg.<sup>20</sup>

I *Norsk kunstnerleksikon* fra 1983 omtaler Glenly Alfsen *Kvinneakt* fra 1912 som mer en utprøving av Matisses teorier enn en etterlikning av mesteren. Hun fremholder at Heiberg trolig var den norske maler som formådde å trenge dypest inn i Matisses kunstteorier, og at maleriene fra de første årene naturlig nok er tydelig påvirket av læreren. Hun mener allikevel at Heiberg i akten fra 1912 viser en langt større interesse for volum og rom enn Matisse.<sup>21</sup> Samme forfatter hevder i *Norsk Biografisk Leksikon* utgitt 2001 at Heiberg aldri ble noen ortodoks matissist, og at hans malerier i like stor grad er påvirket av Cézanne. Hun mener allikevel at ”Ansiktene med de skråstilte øyne og maskelignende ansiktstrekk og de sorte konturene er imidlertid rene Matisse-sitater.”<sup>22</sup>

Marit Lange og Nils Messel vektlegger *Kvinneakt* fra 1912 i deres omtale av Heiberg i *Norges Malerkunst, Bind 2. Vårt eget århundre*. De skriver følgende:

”Kvinneakt” fra 1912 kan på mange måter betraktes som et demonstrasjonsstykke, hvor Heiberg oppsummerer sin nye viten om det moderne maleri. Han viser her sin naive tillit til at maleriet lar seg konstruere ved hjelp av et regelverk. Farger og former er underlagt en streng disiplin.”<sup>23</sup>

Lange og Messel hevder at Heiberg bygget sine lerreter metodisk opp, og lot resonnement øve streng kontroll over synsopplevelsen. De mener også at Heiberg konsekvent anvendte en ny fargeteori, som innebar en bruk av komplementære fargepar ut fra et treklangsprinsipp. Avslutningsvis skriver de at Heiberg gjerne blir betraktet som Matisses fremste norske elev, og at gjennom Matisse hadde han funnet fram til sitt maleris grammatikk.

I *Norsk Kunsthistorie* hevder Gunnar Danbolt at Heibergs *Akt* fra 1912 var så inspirert av Matisse at læreren kastet sin elev på dør. Hans norske kollegaer tok ifølge Danbolt dette som et kompliment, mens de svenske Matisse-elevene oppfattet det annerledes. Det var imidlertid ikke akten fra 1912 som skal ha ført til denne episoden, men *Kvinneakt mot blå*

---

<sup>19</sup> Marit Werenskiold, *Matisse-elevene: Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1970), 19-21.

<sup>20</sup> Per Simonnæs, *Norsk kunst i bilder: Bind II: Den ytre og den indre virkelighet*, (Oslo: Grøndahl & Søn Forlag A.S., 1978), 43.

<sup>21</sup> Glenly Alfsen, ”Jean Heiberg” i *Norsk Kunstnerleksikon, Bildende kunstnere – Arkitekter – Håndverkere*, Bind 2, H – M, red. av Nasjonalgalleriet, (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), 148.

<sup>22</sup> Glenly Alfsen, ”Jean Heiberg” i *Norsk Biografisk Leksikon*, Bind 4, red. av Jon Gunnar Arntzen, (Oslo: Kunnskapsforlaget, H. Aschehoug & Co A/S, Gyldendal ASA, 2001), 203.

<sup>23</sup> Lange og Messel, ”Inn i et nytt århundre 1900-1914”, i *Norges Malerkunst: Vårt eget århundre*, 45.

*bunn* fra 1910. Heiberg sluttet som nevnt i Matisse's maleriklasse i 1910. Danbolt fremholder videre at Heiberg i akten fra 1912 var den mest Matisse-inspirerte av de elevene han omtaler; Henrik Sørensen, Axel Revold og Per Krohg.<sup>24</sup>

Selve perioden, med stridigheter mellom kunstnergrupperinger, dets enkeltkunstnere, og den generelle konteksten er meget grundig behandlet i både norsk og internasjonal faglitteratur. En nærmere skissering av dette er dermed ikke nødvendig, men ligger selvfølgelig til grunn for avhandlingen.

Tilfanget av faglitteraturen omhandlende Henri Matisse og de andre internasjonale kunstnerne jeg bruker som komparativt materiale, er enormt, og sprenger avhandlingens grenser. Jeg har derfor foretatt et bevisst utvalg, og konsentrert meg om anerkjente bøker skrevet av forfattere med størst faglig tyngde, samt den nyeste litteraturen om Matisse.

Ovenstående presentasjon av forskningslitteraturen om Jean Heiberg er preget av manglende grundige biografier og dypere analyser, og en muligens overfladisk konsensus om Matisse's påvirkning på Heiberg. Jeg har her kort gjengitt noe av det som er skrevet om ham, uten å skille mellom oppslagsverk, monografier, avhandlinger, utstillingskataloger eller forfatternes faglige tyngde. I diskusjonen vil imidlertid Lange og Messel i *Norges Malerkunst*, samt Marit Werenskiolds publikasjoner bli tillagt mest vekt.

---

<sup>24</sup> Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Andre Utgåve, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2004), 251.

# 1. Jean Heiberg og Académie Matisse

## 1.1 Jean Heiberg (1884-1976)

Jean Hjalmar Dahl Heiberg ble født 19. desember 1884, og døde 27. mai 1976. Han var gift tre ganger, første gang i 1913 med billedhugger Sigri Welhaven, deretter med Agnes Mannheimer i 1922, og med Anna Cleve i 1954.<sup>25</sup>

Heiberg kom fra en intellektuell familie. Hans far var kirurg og som bestefaren professor i medisin. Heibergs mor døde ved hans fødsel, og han mistet sin far i 1897. Heiberg og hans fire søsken var arvinger til Tomb herregård i Østfold, men da ingen var innstilt på å drive denne, ble gården solgt. Heibergs del av salgssummen gjorde ham økonomisk uavhengig, og han kunne begynne sin kunstneriske utdanning.<sup>26</sup> Etter examen artium på Hamar i 1903, tok han et år på Tegneskolen i Kristiania. Heiberg hadde lite kontakt med andre kunstnere, og dette kan ha virket inn på hans utdanningsvalg. Han ønsket videre utdanning som kunstner i utlandet, men reiste ikke som de fleste av de norske malerne til Kristian Zahrtmann i København, eller til Paris. Etter råd fra hans formyndere forlot han i stedet Kristiania høsten 1904 for et år hos den tyske maleren Heinrich Knirr i München, hvor han la grunnlaget for solide tegneferdigheter.<sup>27</sup> Knirrs skole var populær, og han var selv utdannet ved akademiene i Wien og München. Han er særlig kjent for sine barne- og genrebilder og blomsterstilleben.<sup>28</sup> Knirr skal ha vært en streng og god tegnelærer, men byen var mer preget av museenes eldre kunst enn nye impulser.<sup>29</sup> Ifølge Jens Thiis var Heiberg særlig opptatt av den sveitsiske kunstneren Ferdinand Hodler, som er kjent for sin symbolistiske og art nouveau-influerte kunst.<sup>30</sup>

Året etter dro Heiberg til Paris, hvor han en kort tid var elev ved Académie Colarossi. Her mottok han tegnekorrektur av den franske kunstneren Jules Renard, i påvente av Christian Krohg, som ble værende i Kristiania den vinteren.<sup>31</sup> I Paris stiftet Heiberg bekjentskap med flere norske malere, blant andre Simon Thorbjørnsen, Severin Grande og Rudolf Thygesen, og særlig ble Henrik Sørensen en god venn. Sistnevnte har fortalt fra tiden på Colarossi at han

---

<sup>25</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon*, Bind 2, 147.

<sup>26</sup> Ibid., 148.

<sup>27</sup> Revold, *Norges Billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, Annet bind, 98.

<sup>28</sup> Werenskiold, *De norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd, 1908-1914*, 180.

<sup>29</sup> Stenstadvold, *Idékamp og stilsifte i Norsk Malerkunst 1900-1919*, 147.

<sup>30</sup> Thiis, *Malerkunsten i det 19. og 20. århundrede*, 580.

<sup>31</sup> Grevenor, *Jean Heiberg*, 7-8.

malte akt fra åtte til tolv, og tegnet tre kvelder i uken etter naken modell. De hadde tilgang til modellen i to timer, og hun/han poserte i fire forskjellige stillinger i 25 minutter av gangen.<sup>32</sup> Vi må gå ut ifra at Heiberg mottok den samme undervisningen. Under dette oppholdet lærte han også fransk kunst å kjenne, og han studerte impresjonistene, Cézanne, Gauguin og Toulouse-Lautrec.<sup>33</sup> Besøkene gikk ofte til Luxembourgsmuseet, og til kunsthandleren Durand-Ruels samling.<sup>34</sup>

Etter Parisoppholdet tilbrakte Heiberg noen år i hjemlandet, hvor han 1906-07 delte atelier med flere av malervennene fra Paris, blant annet Sørensen, i Alfheimgården, på hjørnet av St. Olavsgate og Pilestredet i Kristiania. Han var i denne perioden elev av Johan Nordhagen, hvor han raderte.<sup>35</sup> Blant annet skal han ha laget en radering etter Rembrandt, som Sørensen har omtalt som et mesterverk.<sup>36</sup> Harriet Backers malerskole holdt til i samme gård, og i en kort periode våren 1907 mottok Heiberg og Sørensen korrektur av henne.<sup>37</sup> Vinteren 1906-1907 skal han ifølge Reidar Revold ha malt akt, men ingen akt fra denne perioden er kjent.<sup>38</sup>

Heiberg debuterte på Høstutstillingen i 1907 med portrettet av vennen Sigurd Eriksen, som var det første oljemaleriet han malte.<sup>39</sup>

Etter et par år i hjemlandet, dro Heiberg tilbake til Paris i januar 1908, for å motta undervisning av Christian Krohg på Colarossi. Frem til 1912 tilbrakte han bare somrene i Norge.<sup>40</sup> I Paris møtte han igjen en venn fra sitt første Colarossi-opphold, Stavangermannen Fred. W. Jacobsen, som var i byen for å utdanne seg til billedhugger og kunstmaler. Gjennom sitt bekjentskap med Jacobsen fikk Heiberg møte forfatteren og kunstsamleren Gertrude Stein, hennes bror, kunstkritikeren Leo Stein, og ekteparet Sarah og Michael Stein.<sup>41</sup> Den amerikanske jødiske familien var i sentrum for det intellektuelle og kunstneriske miljøet i Paris på begynnelsen av 1900-tallet. Hver lørdag holdt familien åpent hus for alle som ville se deres kunstsamling. Her var Henri Matisse, samt blant andre Pablo Picasso og Georges Braque meget godt representert. Jean Heibergs første møte med Matisses kunst skjedde på en slik lørdag.

---

<sup>32</sup> Svein Olav Hoff, *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1992), 34.

<sup>33</sup> Grevenor, *Jean Heiberg*, 7-8.

<sup>34</sup> Stenstadvold, *Idékamp og stilsifte i Norsk Malerkunst 1900-1919*, 147.

<sup>35</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon*, Bind 2, 148.

<sup>36</sup> Henrik Sørensen, "Jean Heiberg" i *Kunst og Kultur*, 19. årgang, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933), 70.

<sup>37</sup> Hoff, *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv*, 38.

<sup>38</sup> Revold, *Norges Billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, Annet bind, 98.

<sup>39</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon Bind 2*, 148.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Gabriel Schanche Hidle, *Profiler og paletter i Rogalands kunst*, (Stavanger: Stavanger Kunstforening, 1965), 165.

Heiberg skriver om dette første møtet: ”Jeg ble naturligvis sterkt grepet; men merkverdig nok først av skulpturene og croquis’ene, det varte en stund før jeg fikk øynene opp for den klare logikk i hans farge.”<sup>42</sup> Gjennom en dansk kvinne han møtte på Colarossi ble han introdusert for Hans Purrmann, og i februar 1908 ble Heiberg Matisse-elev, omkring en måned etter at undervisningen var startet opp.<sup>43</sup>

I Norge var Matisse fortsatt en relativt ukjent kunstner. Sommeren 1908 besøkte Heiberg sine malervenner i Lillehammer, og fortalte dem om sin nye lærer. Han lovpriste Matisse, og forklarte at dette ikke bare var en ny stilmote, men en ny måte å se og arbeide på. Heiberg skal ha forklart at Matisse var en videreføring av Cézanne.<sup>44</sup> Walther Halvorsen har uttalt at ”Jean malte to bilder influert av Matisse – man så at det var noe nytt, fascinerende.”<sup>45</sup> Heiberg tok altså raskt til seg det han så og lærte i Paris, brakte det videre til sine venner, og rekrutterte flere av dem til skolen. Hans tilfredshet med oppholdet kan vises i at han oppfordret en rekke andre norske kunstnere til å søke seg til Académie Matisse. Samme høst reiste Henrik Sørensen, Axel Revold, Einar Sandberg, Walther Halvorsen, svenske Birger Simonsson og islandske Jón Stefánsson til Paris og ble elever av Matisse.<sup>46</sup>

Ifølge Henrik Sørensen har Matisse selv omtalt Heiberg som sin beste elev. Sørensen fremholder selv kameraten som føreren og foregangsmannen for det han kaller den nye, voldsomt utskjelte retningen. Han understreker Heibergs betydning, og Matisses rolle i den kunstneriske utviklingen: ”Ved hjelp av mester Henri innfører han et helt nytt formsprog i vår kunst”.<sup>47</sup> Dette formspråket bestod ifølge Sørensen av ”En ytterst karakterfull exactitude, en pågående forenkling av formplanene – med en nesten skulptural følelse for billedets opbygning. Og i distinkte, dagklare farver, foraktende all malerisk tilfeldighet [...]”.<sup>48</sup>

Språket var en utfordring for den voksende skaren av skandinaver i Paris. Heiberg hadde imidlertid hatt fransk på gymnaset, og behersket språket relativt godt. Fra høsten 1908 hadde han vært fast oversetter for de andre nordmennene.<sup>49</sup> Dette gav selvfølgelig Heiberg en stor fordel i forhold til undervisningen. Han kunne lettere forstå Matisses læresetninger, samtale med han, lese hans ”Notes d’un peintre”, samt å generelt delta mer aktivt i kunstlivet og samfunnet i Paris.

---

<sup>42</sup> Leo Swane, *Matisse*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1950), 148-149.

<sup>43</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 17-18.

<sup>44</sup> Stenstadvold, *Idékamp og stilsifte i norsk malerkunst 1900-1919*, 147-148.

<sup>45</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 40.

<sup>46</sup> Stenstadvold, *Idékamp og stilsifte i norsk malerkunst 1900-1919*, 148.

<sup>47</sup> Sørensen, ”Jean Heiberg” i *Kunst og Kultur*, 1933, 72.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 41.

Heiberg opplevde en slags skandalesuksess på Høstutstillingen i 1909. Her var han representert med *Fra Langsethagan* og to landskaper fra Hvaler.<sup>50</sup> Carl W. Schnitler berømmet ham for koloristisk holdning og styrke, men omtalte ellers Paris-malerne som Matisse-etterlignere.<sup>51</sup> Kritikerne omtalte ofte Matisse-elevene som ”Matissister”, et uttrykk Christian Krohg skapte høsten 1909.<sup>52</sup> Heiberg uttalte senere om denne kritikken: ”At vi søkte mot en strengere form, mot ’stil’, er ikke underlig. De, som var før os – det største eksempel er Munch – hadde slaat sig løs, og tiden søkte nu noget andet.”<sup>53</sup>

Heiberg sluttet i malerklassen på Académie Matisse våren 1910. Det finnes flere tolkninger av episoden som sies å ha forårsaket dette. Matisse skal under sin korrekturrunde ha stoppet ved Heibergs staffeli, rost hans *Kvinneakt mot blå bunn*, og rådet ham til å begynne å arbeide selvstendig.<sup>54</sup> Isaac Grünewald mente at Heiberg ble rådet til å slutte fordi han var gått i stå, og modellstudiene hans begynte å bli for like hverandre. Walther Halvorsen skal ifølge Grünewald ha telegrafert hjem til Tidens Tegn: ”Stor seger för den norska konstnärgruppen i Paris, Jean Heiberg förklaras av Matisse vara fullärd.”<sup>55</sup>

Det har vært fremholdt av Heibergs medelever at hans beundring for Matisse var gjensidig. Både Henrik Sørensen, Edvard Hald og Walther Halvorsen skal ha ment at Heiberg var lærerens yndlingselev.<sup>56</sup> Hald skriver: ”...den han satte mest pris på av oss skandinaver var sikkert nordmannen Jean Heiberg.”<sup>57</sup> Halvorsen uttalte i et intervju at ”Jean var simpelthen Matisses yndlingselev. Man merket det når han korrigerste.”<sup>58</sup> Jens Thiis hevder også at Heiberg ”stod høit i gunst hos sin lærer.”<sup>59</sup> Selv om dette kun er subjektive observasjoner indikerer det allikevel at Heiberg hadde en spesiell posisjon hos Matisse. Reidar Revold mente dette kom av at Heiberg hadde den disiplin som læreren lovpriste, og en evne til å kjølig og metodisk gjenskape realiteter.<sup>60</sup>

Heiberg ble boende på akademiet i 33 Boulevard des invalides i Paris til 1912. Han fortsatte å modellere i skulpturklassen etter at han sluttet i malerklassen. Han mottok ikke lenger korrektur på tegning og maling, men arbeidet i stedet for seg selv på sitt værelse.<sup>61</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid., 77.

<sup>51</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon Bind 2*, 148.

<sup>52</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses*, 97.

<sup>53</sup> Ukjent forfatter, ”Jean Heiberg før utstillingen”, *Aftenposten*, 30.09.1922.

<sup>54</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 50.

<sup>55</sup> Isaac Grünewald, *Matisse och Expressionismen*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1944), 122.

<sup>56</sup> Werenskiold, *De norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 42, 184.

<sup>57</sup> Swane, *Matisse*, 147.

<sup>58</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 184.

<sup>59</sup> Thiis, *Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede*, 580.

<sup>60</sup> Revold, *Norges Billedkunst i det Nittende og Tyvende Århundre*, Annet bind, 97.

<sup>61</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 40-41.

Heiberg var også aktiv på utstillingsfronten i disse årene. Han hadde en separatutstilling på Kunstnerforbundet i 1911, og deltok samme år på Den norske utstillingen i Helsinki. Høsten 1911 deltok Heiberg på en gruppe-utstilling i Göteborg og København med flere av de andre norske Matisse-elevene. Her viste han blant annet *Kvinneakt* fra 1911, som nettopp hadde blitt innkjøpt av Jens Thiis til Nasjonalgalleriet.<sup>62</sup> Året etter viste han blant annet *Kvinneakt* fra 1912 på International Kunstaussstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, enklere kalt Sonderbund-utstillingen, i Köln.<sup>63</sup> Utstillingen var den første store presentasjonen av ekspresjonismebevegelsen i europeisk kunst, og Norge var det eneste skandinaviske landet invitert til å delta. Munch ble her tildelt et eget rom, mens de andre norske kunstnernes arbeider ble utstilt sammen i et mindre rom. Heiberg var representert med fire malerier, og hans *Kvinneakt* fra 1912 var avbildet i utstillingskatalogen.<sup>64</sup>

I januar-februar 1912, deltok Heiberg på Wiener Hagenbund, med et utvalg av malerier foretatt av Jens Thiis. I oktober 1913 ble en rekke norske ”ekspresjonistiske” verker, blant annet en av Heibergs akter, sendt på utstillingsturné til Tyskland.<sup>65</sup>

I 1912 dro Heiberg hjem til Kristiania, hvor han ble elev av Oluf Wold-Torne ved Kunst og Håndverksskolen.<sup>66</sup> I 1913 giftet han seg med Sigri Welhaven. De reiste samme år til Firenze og Roma, før den politiske uroen i Europa gjorde at de vendte hjem i 1914. Dette året deltok Heiberg på Jubileumsutstillingen i Kristiania som en av ”De 14” på gruppens paviljong. Her viste han blant annet *Kvinneakt* fra 1912, *Kvinner* fra 1914, *Gammel kone* fra 1909 og *Boksekamp* fra 1910.<sup>67</sup> ”De 14” var en utbrytergruppe dannet i 1913, som en protest mot Christian Krohgs dominerende posisjon som formann i kunstavdelingens komité. Gruppen var en allianse mellom Matisse-elever og Lysaker-kretsen omkring Erik Werenskiold. ”De 14” ble generelt ansett som ekspresjonister, og kunsten deres brøt med naturalismen og impresjonismen som ble vist på den offisielle kunstavdelingen.<sup>68</sup>

Krigsårene tilbrakte Heiberg i Norge, hvor han om somrene malte mye på Hvasser og Tjøme. Han hadde en ny separatutstilling på Kunstnerforbundet i 1916. Årene 1919-29 hadde Heiberg et nytt langt opphold i Paris, mens somrene ble tilbrakt i Norge. Han hadde sin tredje

---

<sup>62</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 97-98.

<sup>63</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon Bind 2*, 148, 150.

<sup>64</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 98, 100.

<sup>65</sup> Ibid., 98, 103-104.

<sup>66</sup> Nils Messel, *Karstens bilder og bildet av Karsten: En monografisk og historiografisk undersøkelse*, (upublisert magistergradsoppgave i kunsthistorie, Institutt for kunsthistorie og klassisk arkeologi, Universitetet i Oslo, våren 1979), 58.

<sup>67</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon Bind 2*, 149. *Kvinner* er i oppgaven identifisert og omtalt som *Etter badet*.

<sup>68</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 109-110.



separatutstilling på Kunstnerforbundet i Kristiania i 1922. På midten av 1920-tallet møtte Heiberg den danske maleren Georg Jacobsen, som oppfordret ham til å studere Cézanne, proporsjonslære, optiske fenomener og persepsjonsteorier.<sup>69</sup>

I 1929 vendte Heiberg tilbake til Norge for godt, men hadde senere en rekke studieopphold og reiser til Kreta og Hellas 1958, Sicilia 1962, og i Nord-Italia 1965. Heiberg deltok i sitt liv på en lang rekke kollektivutstillinger i Norge og utlandet, i tillegg til separatutstillinger i flere norske byer gjennom hele sin karriere. Han var professor ved Statens Kunstakademi i årene 1935-1941, og direktør samme sted 1946-1955.<sup>70</sup>

## 1.2 Académie Matisse

Académie Matisse ble startet på initiativ fra nevnte Sarah Stein og den tyske kunstneren Hans Purrmann, som fikk ideen høsten 1907. Purrmann ble introdusert til Matisse gjennom Leo Stein høsten 1905, etter å ha blitt dypt imponert over hans bilder på Salon d'Automne. Etter dette møtet hadde både Purrmann og Stein tidvis mottatt kritikk fra kunstneren, og de foreslo for Matisse å formalisere og utvide denne bedriften. Med økonomisk hjelp fra Michael Stein kunne Académie Matisse tidlig i 1908 åpne dørene til lokalene i et nedlagt kloster, Couvent des Oiseaux på 56 rue de Sèvres i Paris.<sup>71</sup>

Matissees motivasjon til å undervise var mer ideologisk enn økonomisk betinget, da elevene betalte lite eller ingenting for undervisningen. Han har uttalt at "På den tiden var det å bli forstått det viktigste for meg. Jeg visste at jeg skulle inneha en viss posisjon. Jeg ville ha den. Det er årsaken til at jeg åpnet skolen."<sup>72</sup> Matisse søkte forståelse, noe han kunne oppnå ved å forklare sine ideer til lærevillige elever, og ved å utlegge ideene i en artikkel. Selv om Matisse mislikte å bli imitert, må han allikevel ha ment at hans "oppdagelser" var betydningsfulle.<sup>73</sup>

Sommeren 1908 ble Couvent des Oiseaux solgt av staten for rivning. Dette gjorde at skolen måtte flytte, noe også den meget raskt økende studentmassen tilsa. Sent på våren 1908 flyttet akademiet, sammen med Matisse og hans familie, til større lokaler i det tidligere Couvent du Sacré Coeur på 33 Boulevard des Invalides.<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon Bind 2*, 149.

<sup>70</sup> Ibid., 147-150.

<sup>71</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 58-59, 116.

<sup>72</sup> "A cette époque, l'important pour moi était d'être compris. Je savais que j'avais à occuper une certaine place. Je voulais l'occuper. Voilà la raison pour laquelle j'ai ouvert une école." Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context: 1891-1908*, 163, (min oversettelse).

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 25.

Elevtallet økte drastisk mot slutten av 1908, etter at ryktet om skolen hadde spredt seg utenfor Stein-familiens krets. Heiberg hadde som tidligere nevnt overbevist kunstnervennene på Lillehammer, og skandinaver utgjorde etter hvert en stor del av de nye elevene.

Matisse underviste frem til juni 1911, men fikk mindre og mindre tid sammen med sine studenter i løpet av årene skolen var åpen. I begynnelsen tilbrakte han hver lørdag på akademiet, hvor han kritiserte arbeidet elevene hadde utført i uken. Allerede mot slutten av året 1909 begynte korrekturrundene å bli sjeldnere.<sup>75</sup> Mot slutten sendte han stadig oftere beskjed om at han ikke kunne møte klassen. Isaac Grünewald har estimert det totale antall elever som hadde vært innom akademiet til ca 120 personer. Dette gikk hardt utover den tid og energi Matisse selv trengte til sin egen kunstutøvelse, og bidro til at han måtte avslutte sin undervisningsvirksomhet.<sup>76</sup> Han skal ha vært svært lettet over den endelige avgjørelsen, og uttalt at det de fleste av elevene trengte var spirituell fornyelse heller enn tekniske instruksjoner.<sup>77</sup>

### 1.3 Matisses undervisningsform

Det finnes flere nedtegnelser fra undervisningen på akademiet. Jean Heiberg, Axel Revold, Henrik Sørensen, Hans Purrmann og Isaac Grünewald er blant elevene som i ettertid har skrevet om sine opplevelser på Académie Matisse, mens Sarah Stein gjorde sine notater av Matisses kritikk mens de arbeidet i atelieret. Jeg vil diskutere flere av disse kildene i tredje kapittel. Først vil jeg gi en kort utgreiing om hvordan undervisningen på Matisse-akademiet foregikk.

Elevatelieret på Couvent Sacré Coeur var et stort og nakent rom med grå vegger og vinduer ut mot en hage. I rommet stod to greske gipsavstøpninger, samt noen fotografier av skulpturer fra Chartres og av egyptisk og assyriske kunst. I taket var et overlysarrangement.<sup>78</sup> Skolen var tradisjonell i den forstand at elevene jobbet etter gipsavstøpninger og modell, som enhver annen skole i Paris, og de lærte også å tegne og male figurer og stilleben, samt å modellere i leire. Matisse tok også sine elever med til Louvre hvor de studerte Nicolas Poussin og Jean-Baptiste-Siméon Chardin, og han inkorporerte også studier av Cézannes malerier.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Ibid., 28.

<sup>76</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 117.

<sup>77</sup> Hilary Spurling, *Matisse The Master: A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*, (New York, Alfred A. Knopf, 2005), 50.

<sup>78</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 28.

<sup>79</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 118.

Elevene hadde faste rutiner. Mellom klokken ni og tolv var det studium etter naken modell. Etter dette kunne man male stilleben eller i friluft. En ettermiddagsklasse i skulptur ble dannet vinteren 1909/1910, hvor blant andre Heiberg og Axel Revold deltok. I tillegg hadde de god tid til å besøke museer, som Louvre, Trocadéro og Luxembourg.<sup>80</sup>

Lørdagsundervisningen foregikk ved at Matisse gikk fra elev til elev for å se hva de hadde arbeidet med i den foregående uken. Alle elevene fulgte med på korrekturrunden, og hans bemerkninger var rettet mot alle, og fikk ofte en prinsipiell karakter.<sup>81</sup> Rådene han gav var basert på hans egne erfaringer, problemer, løsninger, og hvilke utfordringer han hadde stått og stadig stod overfor. Det han doserte under undervisningen sammenfaller på mange punkter med hva han skrev i "Notes d'un peintre".<sup>82</sup>

Matisse fulgte langt på vei hans tidligere lærer ved École des Beaux-Arts, Gustave Moreaus metode. Moreau søkte å stimulere elevenes egenart etter først å ha gitt dem et solid grunnlag av kunnskaper og ferdigheter. Han var unik i forhold til akademitradisjonen, ved at han oppfordret elevene til å finne sine individuelle uttrykk.<sup>83</sup> En av Matisses læresetninger var at "man må lære å gå før man kan danse på line". Hans Purrmann skrev i 1922 at læreren praktiserte klassiske pedagogiske prinsipper: "Elever som kom til skolen i den tro at her kunne de lære å lage Matisse-bilder eller hypermoderne kunst, ble dypt skuffet. Matisse forklarte til vår store forbauselse at en måtte begynne med det konvensjonelle."<sup>84</sup> Nyankomne ble satt til å tegne etter aktmodell eller etter de klassiske greske gipsstatuene.<sup>85</sup> Historien forteller at Matisse skal ha blitt så forferdet over de ferske elevenes lerreter, som etterliknet hans sterke farger og brede konturer, at han skal ha løpt til sitt atelier for å hente en avstøpning av Apollo Belvedere som elevene skulle kopiere.<sup>86</sup>

Etter at elevene hadde lært å beherske den "akademiske" tegningen fikk de frihet til å utvikle sin personlige stil, men Matisse rådet samtidig til selvdisiplin, måtehold og beherskelse. Han tålte ikke overdrivelser, og slo ned på prangende farger. Undervisningen var praktisk og konstruktiv, og analysene var enkle og direkte. Han hadde ikke noe program eller

---

<sup>80</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 28, Musée d'Ethnographie du Trocadéro heter nå Musée de l'Homme.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Hilary Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, (New York: Alfred A. Knopf, 1998), 408.

<sup>83</sup> John Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, (New York: The Museum of Modern Art, 1976), 17.

<sup>84</sup> Sven Oluf Sørensen, *Søren: Henrik Sørensens liv og kunst*, (Oslo: Andresen & Butenschøn Forlag, 2003), 64.

<sup>85</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 29-30.

<sup>86</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 406.

forutfattede meninger, men var opptatt av betrakternes førsteinntrykk og følelser. Ifølge den svenske eleven Edward Hald personifiserte Matisse fransk klarhet og orden.<sup>87</sup>

Undervisningsmetoden i aktmaleri var en utvikling av leksjonene i tegning. Modellen stod på et høyt podium, og man malte i flere uker etter samme modell i samme stilling. Bakgrunnen var alltid den samme, i en nøytral farge som man varierte på lerretene i forhold til modellens karnasjon eller lysforhold.<sup>88</sup> Undervisningen artet seg som råd og veiledning, men de grunnleggende krav var at bildet skulle ha en lineær og koloristisk sammenheng, og at figuren måtte ha en fast indre struktur. De fleste elevene valgte bort valørmaleriet til fordel for det rene fargemaleri, og malte som Matisse med ublandete farger rett fra tuben. Form- og romvirkninger ble skapt ved hjelp av varme og kalde farger, hvor de kalde viker tilbake og fremhever de varme.<sup>89</sup>

Undervisningen for skulpturklassen gikk ut på de samme grunnprinsipper som i tegneklassen. Også her forlangte Matisse et grundig modellstudium som første trinn på lærestigen. Elevene måtte danne seg en helhetsoppfatning av modellen før de gikk løs på arbeidet, og for å innprente dette måtte Heiberg ved en anledning modellere med ryggen til. Modellen stod på et fast podium, og ikke slik vanlig praksis var, på en dreieskive. På den måten ble elevene tvunget til å gå rundt modellen, og tenke tredimensjonalt. Matisse fremhevet at formen skulle leve sitt eget liv, uavhengig av silhuettvirkning og belysning.<sup>90</sup>

I den første tiden på akademiet, før elevtallet ble for høyt, skal Matisse flere ganger ha invitert elevene til sitt atelier. Her skal han ha fortalt om sine arbeider, om dekorativ abstrahering, og om hvordan han benyttet seg av arkaiske og orientalske kilder. Han skal ha vist fram sin samling av afrikanske skulpturer, og fortalt om deres skulpturelle kvaliteter. Han skal også med stolthet ha vist fram verker av samtidige kunstnere, blant annet Maillol, Rouault, og pennetegninger av van Gogh. Høydepunktet var Cézannes *Trois Baigneuses (Tre badere)*, som læreren skal ha beundret i stillhet, ute av stand til å snakke om det.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Spurling, *Matisse The Master: A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*, 13.

<sup>88</sup> Grünewald, *Matisse och Expressionismen*, 122.

<sup>89</sup> Werenskiöld, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 30-32.

<sup>90</sup> Ibid., 33.

<sup>91</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 409.

## 2. Jean Heibergs akter 1908-1910 – Fra naturalisme til forenklet fargemaleri

Jean Heiberg malte som tidligere nevnt sitt første oljemaleri, portrettet av Sigurd Eriksen, i 1907. Hans første skisser og studier etter naken modell dateres til oppholdet på Académie Colarossi i 1905. Fra 1908 og fram til 1914 malte han ti akter som er kjent for oss. Alle disse er omtalt i avhandlingen, men jeg har lagt særlig vekt på *Kvinneakt* fra 1912 og *Etter badet* fra 1914. De øvrige maleriene er trukket fram for å vise Heibergs utvikling, og endringene i hans formspråk. Det er derfor interessant å vise eksempler fra alle disse årene, selv om jeg ikke kan gå like grundig inn i diskusjonen av hvert enkelt maleri. *Kvinneakt* er valgt på grunn av at dette er Heibergs mest kjente akt, som mye av den litteraturen jeg diskuterer omtaler. *Etter badet* vektlegges i forbindelse med spørsmålet om Heiberg kan ha latt seg påvirke av andre kunstnere i minst like stor, og muligens større grad, som av Matisse.

### 2.1 Heibergs arbeider før oppholdet på Académie Matisse

Jean Heiberg konsentrerte seg i flere år med undervisning kun om tegning, først på Tegneskolen, så hos Heinrich Knirr i München og Jules Renard på Colarossi. Skisser fra oppholdet på Colarossi-akademiet i 1905 viser at han tidlig hadde en sikker strek i et naturalistisk formspråk (ill. 36). I aktskissen av en ryggvendt kvinne kan vi for eksempel se en detaljert markering av kroppens former, muskler og benbygning. Han har også markert figurens slagskygge mot bakgrunnen.

Heiberg hadde bare malt ett bilde før han ble elev av Matisse. Det var et stort portrett av kunstneren Sigurd Eriksen, utført i Alfheimgården i 1907 (ill2).<sup>92</sup> Dette ble Heibergs eneste naturalistiske bilde. Han har malt Eriksen noe skrått forfra, hvor han står med en avslappet kroppsholdning, med begge hendene i bukselommene. Han er ikledd en mørk dress og en hvit skjorte som er kneppet helt tett i halsen. Han ser foran seg med et noe ufokusert, senket blikk. Figuren kaster en slagskygge mot den lyse bakgrunnen, som fremstår i noe grumsete gul- og grøntonner, med innslag av blått og rødt. Hele lerretet er bemalt med en tynn, tørr maling.

Det er særlig den gode personkarakteristikken, som viser psykologisk innsikt og personlig kjennskap til modellen, som utmerker seg ved Heibergs bilde av Eriksen. Bildet gir tydelige assosiasjoner til Munchs portretter og selvportretter, for eksempel maleriet av Karl

---

<sup>92</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 49.

Jensen-Hjell fra 1885 (ill. 44). Malemåte og fargebruk bidrar også til denne likheten. Samme år lagde Heiberg et litografi etter Munchs *Selvportrett* fra 1895, noe som bekrefter Heibergs interesse for Munch i denne perioden.

## 2.2 Hvilke Matisse-verker har Heiberg sett?

Ut ifra opplysninger om familien Steins samlinger, og om hvilke bilder Matisse stilte ut i løpet av årene Heiberg var i Paris, er det mulig å konstruere en oversikt over hvilke Matisse-verker Heiberg med stor sannsynlighet har sett. Listen kan imidlertid ikke bli helt fullstendig, for i tillegg til disse kommer også en lang rekke arbeider som Heiberg kan ha sett i Matisses hjem, atelier og andre steder, samt fotografier av verker. Uten sikre kilder er det meget problematisk å si at et bestemt bilde av Heiberg er inspirert av et bestemt bilde av Matisse. De komparative analysene baserer seg derfor først og fremst på verker i familien Steins samlinger, malerier Matisse stilte ut i den perioden Heiberg var i Paris, og de reproduserte aktene i "Notes d'un peintre". Det finnes ingen kilder som sier at Heiberg så alle disse utstillingene, men som hans elev kan vi med stor sannsynlighet gå ut ifra at han gjorde det. Den eneste utstillingen han med sikkerhet har sett, var Salon d'Automne i 1908.<sup>93</sup>

Heiberg opplevde som tidligere nevnt Matisses kunst for første gang hjemme hos familien Stein. Vinteren 1908/09 eide Sarah og Michael Stein minst femten malerier, i tillegg til tegninger og skulpturer.<sup>94</sup> Leo og Gertrude Stein hadde også en stor samling. Blant familien Steins bilder er *Nu bleu – souvenir de Biskra* fra 1907, *La Gitane (Sigøyneren)* fra 1906 og *La coiffure (Håroppsetning)* fra 1907 av særlig interesse.

Heiberg hadde god anledning til å se Matisses kunst og kunstneren i arbeid etter at skolen sommeren 1908 flyttet til nye lokaler på 33 Boulevard des Invalides. Matisse arbeidet med skulpturene sine i et rom ved siden av elevenes atelier, og hver tirsdag holdt han åpent hus i leiligheten sin, hvor det stadig stod nye lerreter under arbeid. Matisse fortsatte å invitere elvene ut til seg etter at han høsten 1909 flyttet til Issy-les-Moulineaux.<sup>95</sup> Det finnes ingen opplysninger om at Heiberg besøkte Matisse etter at han flyttet til forstaden. Kontakten mellom dem, som med de andre elevene, må ha avtatt gradvis etter 1909.

Matisse hadde en retrospektiv utstilling på Salon d'Automne i 1908, med elleve malerier, seks tegninger og tretten skulpturer.<sup>96</sup> Bildene viste at han hadde utviklet seg vekk

---

<sup>93</sup> Postkort Jean Heiberg – Oluf Wold-Torne datert 16. oktober 1908, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, (Oslo).

<sup>94</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 34.

<sup>95</sup> Ibid., 25, 33.

<sup>96</sup> Jack D. Flam, *Matisse: The man and his art, 1869-1918*, (Ithaca: Cornell University Press, 1986), 232.

fra det oppløste koloristiske fauvistiske maleri, og til et syntetisk flatemaleri med ensfargede felter definert av tykke konturlinjer.<sup>97</sup> Vi vet med sikkerhet at Heiberg så utstillingen, da han i et brev datert 16. oktober 1908 skriver: ”Salonen er meget interessant. Der findes en hel væg fuld av Matisse, dessuden ting af Valloton, Bonnard, Puys [sic], Manguin osv.”<sup>98</sup> Matisse viste her *Jeune fille debout* som kan identifiseres som bildet som nå vanligvis går under navnet *Modèle debout/Académie bleue* (*Stående modell/Studie i blått*, ill. 22) fra 1900-1901. Av bronseskulpturene er særlig *Groupe de deux jeunes filles*, nå vanligvis kalt *Groupe de femmes/Deux négresses* (*To kvinner*) fra 1907, og *Le Serf* (*Slaven*) fra 1900-1904, som modellen Bevilacqua poserte for, særlig interessante. Heiberg malte dette året en studie av samme modell, noe jeg skal komme tilbake til.

I 1909 viste Matisse kun *La femme aux yeux verts* (*Kvinne med grønne øyne*) fra 1908 og *L'Espagnole* (*Spansk kvinne*) fra 1909, samt to studier på Les Indépendants. På Salon d'Automne viste han et par stilleben med blomster, og på ”Indépendanten” våren etter kunne man se *Jeune fille aux tulipes* (*Pike med tulipaner*) fra 1910. Matisse fikk mye negativ oppmerksomhet under Salon d'Automne i 1910 da han for første gang viste *La danse* (*Dansen*, ill. 50) og *La musique* (*Musikken*, ill. 51), begge malt 1909-1910.<sup>99</sup> Han stilte blant annet med *La Gitane* (*Sigøyneren*) fra 1906 på Salon des Indépendants våren 1911.<sup>100</sup>

Heiberg hadde altså store muligheter til å se verker av Matisse både hos familien Stein og på de årlige Salon d'Automne og Les Indépendants. I tillegg hadde Galerie Bernheim-Jeune en stor retrospektiv utstilling i februar 1910. Mønstringen omfattet over seksti bilder, hvor hovedvekten lå på perioden 1905-09. Det er vanskelig å identifisere hvilke akter som her ble utstilt, da de fleste kun er listet som *Nu* eller *Étude*. Et av bildene kan ha vært *Étude/Nu aux souliers roses* (*Akt med rosa tøfler*, ill. 23) som han malte på Académie Carrière i 1900-1901. Han viste imidlertid flere av sine aller mest kjente figurbilder, som *La femme au chapeau* (*Kvinne med hatt*, ill. 27) fra 1905, *Portrait de Mme Matisse/ La raie verte* (*Portrett av Mme Matisse/Den grønne linjen*, ill. 28) fra 1905, to utgaver av *Jeune Marin* (*Ung sjømann*) begge fra 1906, *L'Algérienne* (*Kvinne fra Algerie*, ill. 33) fra 1909 og *Nu à l'écharpe blanche* (*Akt med hvitt skjerf*, ill. 29) fra 1909.<sup>101</sup>

<sup>97</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevener: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 33.

<sup>98</sup> Postkort Jean Heiberg – Oluf Wold-Torne datert 16. oktober 1908, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, (Oslo).

<sup>99</sup> Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*, Bind 2, (München: Prestel-Verlag, 1974), 324, 347, 428, 480.

<sup>100</sup> John Elderfield, *Henri Matisse, A Retrospective*, (London: Thames and Hudson, 1992), 183.

<sup>101</sup> Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*, Bind 2, 376.

## 2.3 Påvirkning og inspirasjon - Et tema i samtiden

Å søke og identifisere kilder til påvirkning og inspirasjon var en viktig del av kunstkritikken tidlig på 1900-tallet, og er det fortsatt i dag. Matisse forholdt seg ambivalent i spørsmålet om hvilke påvirkningskilder han hadde, fra å si at hans kunst ikke hadde noen forbilder, til å bekrefte tidligere kunstneres påvirkning, for eksempel fra Cézanne.<sup>102</sup> I et intervju med Guillaume Apollinaire i 1907 uttalte Matisse at kontakt med tidligere kunst gjorde ham sterkere, og mer seg selv: "[...] Jeg har aldri unngått andres påvirkning [...] Dette ville jeg ansett som en feig og uærlig handling overfor meg selv."<sup>103</sup> I 1936 diskuterer han også sitt forhold til tradisjonen: "Vi er ikke mestre over vår egen kunst. Den er pålagt oss."<sup>104</sup> Matisse var fullstendig bevisst seg problemene og utfordringene ved å skape sitt eget uttrykk, og å unngå eller bearbeide påvirkning og inspirasjon fra andre kunstnere.

Kritikerne så imidlertid ofte med svært kritiske øyne på den yngre kunstnerens for åpenbare påvirkning fra andre kunstnere, og særlig av Cézanne. Charles Morice mente for eksempel at Matisse på en falsk måte etterliknet nettopp det han anså som Cézannes autentiske originalitet. Mens impresjonistene og post-impresjonistene var ansett, og etter hvert også hyllet, som originale skapere, ble den etterfølgende generasjonen ofte omtalt som etterliknere. Problemet med pastisjer lå i at både kunstneren som kopierer og kunstneren som ble kopiert mistet originalitet og identitet. Kopier og etterlikninger ble kun akseptert hvis de ble presentert som nettopp det. Mye av den negative kritikken Matisse fikk kom nettopp på grunn av dette, og denne retorikken preget også den kritikken Heiberg og de andre Matisse-elevne opplevde i Norge. De ble omtalt nettopp som etterliknere av Matisse. Matisse likte heller ikke det han mente var elevenes uintelligente kopier av hans kunst.<sup>105</sup> Samtidig har han blant annet i et intervju uttrykt at han ønsket å overføre kunnskap til sine elever: "- De har udbredt Ekspressionismen? – Ja, jeg har forsøgt at gøre mine Elever delagtige i Montmartregruppens Kunstopfattelse [...]"<sup>106</sup>

På Salon des Indépendants tidlig på 1900-tallet var problemet med pastisjer åpenbart, og dette satte myten om den originale og selvstendige kunstneren på spill. Kritikerne etterlyste individualitet. Det er et paradoks at det som kan se ut som kunstneres tap av originalitet og individualitet i en periode hvor kunsten stadig gjennomgikk store endringer

---

<sup>102</sup> Alastair Wright, *Matisse and the subject of Modernism*, (Princeton og Oxford: Princeton University Press, 2004), 10.

<sup>103</sup> "[...] I have never avoided the influence of others [...] I would have considered this cowardice and a lack of sincerity toward myself.", (min oversettelse), Ibid., 19-20.

<sup>104</sup> "We are not the masters of our production. It is imposed on us.", (min oversettelse), Ibid., 51.

<sup>105</sup> Ibid., 26, 28 34-35.

<sup>106</sup> Werenskiöld, *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses*, 213, note nr. 310.



nettopp sammenfaller med en økende bevissthet og dyrking av individet. Alastair Wright mener årsaken til dette lå i at kunsthandelen ble en markeds plass, og kunsten en vare hvor dens produsenter, kunstnerne, så økonomisk vinning. Denne problematikken, om sammenhengen mellom individ, kunst og vare, ble blant annet diskutert av sosiologene Georg Simmel, Émile Durkheim og Célestin Bouglé. Sistnevnte konkluderte i 1907 med at kunst var på vei til å bli en byttevare. Symptomet på dette var ifølge Bouglé de upersonlige aspektene ved den moderne kunsten, hvor teknikken fortrenget det individuelle uttrykket. Slike teorier fant gjenklang i kunstkritikken, og det negative synet på kunstnere som ble omtalt som teknisk gode, men sjelløse etterliknere. Matisse var én av kunstnerne som ble rammet av denne kritikken, da kunsten hans tidvis ble omtalt som å ikke være noe annet enn teknikk uten individuelt uttrykk.<sup>107</sup> På denne måten har også Jean Heibergs kunst blitt omtalt, både i samtiden og i ettertiden.

## 2.4 Heibergs akter fra tiden hos Matisse

Ettersom Heiberg kun hadde malt ett bilde før han ble elev av Matisse, er det naturlig at han hadde en markant utvikling da han begynte å male under den franske kunstnerens veiledning. Hvis man sammenligner hans portrett av Sigurd Eriksen fra 1907 med hans tidlige arbeider på Académie Matisse, kan vi se en tydelig endring i motiv, malemåte, fargebruk og komposisjon.

Heiberg, som Matisse, viser i maleriene fra disse årene en sterk avstandstaken fra de to dominerende uttrykksformene impresjonismen og den akademiske idealismen. Dette kan sees allerede i den tidlige portrettstudien av Fred. W. Jacobsen (ill. 3), som Heiberg malte i 1908. Komposisjonen med Jacobsen i en uformelig svart og rød frakk, mot en dekorativ mønstret bakgrunn overmalt med store svastikaer, viser tydelig at Heiberg nå var under innflytelse av Matisse, men også at han søkte sitt eget meget personlige uttrykk. Fargemodelleringen av ansiktet i komplementærkontraster mellom rødt, grønt, gult og blått er svært lite naturalistisk, og viser en ubestridelig påvirkning fra læreren, som også modellerte ansikter på liknende måte, for eksempel i *La femme au chapeau* (ill. 27) og *Portrait de Mme Matisse/La raie verte* (ill. 28), begge fra 1905 og i Stein-familiens eie. Heiberg viser også en langt større grad av deformasjon enn i det naturalistiske portrettet av Sigurd Eriksen. Uttrykket er tillagt større vekt enn personkarakteristikk og nøyaktig gjengivelse av modellen. En tydelig endring har også skjedd i malemåten, hvor penselstrøkene har blitt bredere og har en egen rolle i maleriets mer oppløste uttrykk. Jacobsens røde øre er et lån fra Matisse, som brukte samme virkemiddel i blant annet *Nu à la serviette blanche* (*Akt med hvitt håndkle*, ill. 15) fra 1902-1903.

---

<sup>107</sup> Wright, *Matisse and the subject of Modernism*, 35-39.

### 2.4.1 Italienermodell 1908

Den eldste av Heibergs aktstudier er utført i 1908 etter den mannlige modellen Bevilaqua, som Matisse selv ofte benyttet (ill. 5). Vi kan blant annet se ham i oljemaleriet *L'homme nu/Le serf* (Mannsakt/Slaven) som dateres til år 1900, og bronsefiguren *Le serf* fra 1900-1904. Disse kan ha vært en inspirasjonskilde til Heibergs studie åtte år senere.

*Italienermodell* har flere klare likhetstrekk med Matisses maleri *L'homme nu/Le serf*. De er begge studier av en naken, lett gjenkjennelig mannlig modell, utført i samme mediet, i høydeformat, og av tilnærmet lik størrelse. Begge er malt ut ifra prinsippet om kontrasterende fargepar, hvor kalde farger synes å vike tilbake, og fremhever de varme.

Heibergs akt viser en noe kortvokst, kraftig bygget og undersetsig naken mann stående i kontrapoststilling, med ansiktet i  $\frac{3}{4}$  profil. Han støtter den ene hånden i siden, og med høyre hånd gjør han en tradisjonell gest. Kroppen er modellert ved hjelp av kontrasterende fargefelter påsatt med korte, brede penselstrøk. Fargene utgjør avgrensede områder uten glidende overganger, noe som gjør at figurens kropp fremstår nærmest kantete, spesielt på mage og bryst. Bakgrunnen har bredere strøk i mer glidende overganger, med komplementærkontraster mellom varme og kalde farger. Langs kantene er lerretet ubehandlet.

Den konsekvente fargemodelleringen, og egenskyggen i grønt, gir figuren volum og tredimensjonalitet. En mørk grønn slagskygge på gulvet gir figuren tyngde, og han fremstår som integrert i rommet. Bildets lys- og skyggelegging viser en radikal endring fra naturalismen og impresjonismen. Akten har, bortsett fra slagskyggen på gulvet, ingen tradisjonelle skygger hvor fargene endrer tone. I stedet er skygger markert ved å sette inn en kontrasterende farge. Dette rene fargemaleriet gjør at de skyggelagte områdene stråler på samme måte som de områdene som reflekterer lyset.

Figuren i Heibergs maleri fremstår på grunn av fargebruken, de kantete formene og den svært kompakte og undersetsige kroppen som lite naturalistisk, men Matisses *L'homme nu/Le serf* har en langt større grad av deformasjon. Den mer brutalt oppløste og tilsynelatende vilkårlige malemåten med grove, brede penselstrøk kan ikke sees i Heibergs studie. Det kan synes som om Heiberg har benyttet en mer forsiktig og forfinet utgave av samme metode. Heibergs koloritt er også noe lysere enn Matisses, og dette bidrar også til verkenes forskjellige uttrykk, selv om de er malt etter samme prinsipper, og med samme motiv.

Matisse har malt Bevilaqua i en avslappet stående posisjon, men kroppen virker allikevel spent. I Heibergs akt har han inntatt en mer klassisk poserende stilling, og håndgesten går igjen i Henrik Sørensens studie av samme modell to år senere (ill. 38).

Sørensens maleri ble utført på Matisse-Akademiet i 1910. Han har malt figuren med en lengre og slankere kropp, men i samme kroppsstilling, med framskutt hofte og den ene hånden i siden. Også han har konstruert maleriet etter prinsippet om varme og kalde farger. Han bruker imidlertid færre farger, penselstrøkene er mer opphuggede, som hos Matisse, og han har også Matisses markerte konturlinjer, som Heiberg i liten grad brukte i sin studie. Sørensen er allikevel mindre radikal enn Heiberg i modelleringen av figuren, hvor han kun har brukt ulike varme nyanser av modellens egenfarge, med noen få formskapende innslag av egenskygge i blågrønt.

Den svenske Matisse-eleven Maj Brings studie av Bevilaqua (ill. 39), har klare likhetstrekk med både Heiberg, Sørensen og Matisses malerier av ham. Hennes koloritt ligger nærmere Matisses enn de to mannlige kollegaenes, med en grumset grønn, blå og brun bakgrunn mot figurens lyse rosatoner. Bring har som Matisse også arbeidet mer med bakgrunnen og oppbyggingen av rommet, og bildet hennes fremstår med en mer helhetlig komposisjon enn Heiberg og Sørensens. Modellens karakteristiske anatomi og utseende bidrar til å forsterke likhetene mellom de omtalte aktene, men det er også tydelig at de tre elevene har blitt sterkt påvirket av Matisses fargebruk med kontrasterende fargepar, og hans formoppløsende, grove penselføring.

I flere av Matisses akter bruker han en komposisjonell metode som består av å midtstille modellen, og dele bildet opp i vertikale eller horisontale fargesoner. Dette gjør seg særlig gjeldende i *Nu aux souliers roses* (ill. 23) og *Nu à la serviette blanche* (ill. 15). I førstnevnte er bakgrunnen delt opp av horisontale alternerende lyse og mørke striper. I sistnevnte dominerer de vertikale fargesonene i oransje mot blått og grønt. Heiberg, som Matisse, midtstiller figurene i de fleste aktene, men det er kun i *Italienermodell* at han komponerer bakgrunnen på en liknende måte som i nevnte bilder av Matisse. Maleriet er delt på midten av en brunoransje vertikal linje, som gjør at bakgrunnen danner to avgrensede fargefelter. Venstre side er blå-fiolett, mens høyre side er delt horisontalt, hvor den nederste fargesonens oransje kontrasterer det øverste feltets grønne og blå.

I utstillingskatalogen *Matisse-elevene, Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914* fra 1970 hevdet Marit Werenskiold at Heibergs mannsakt klart illustrerer de hovedprinsipper Matisse doserte for elevene: "Figuren er ikke 'kopierte' etter naturen – Heiberg har forsøkt å fange modellens fysiske særtrekk, hans karakter og bevegelse, på

bekostning av den naturtro detaljering”.<sup>108</sup> Dette samsvarer med det Matisse skrev i ”Notes d’un peintre”, hvor han omtaler den italienske modellen Bevilaqua.<sup>109</sup>

Jeg henger meg ikke opp i et ansikts detaljer, og gjengir ikke trekkene én etter én med anatomisk korrekthet. Jeg har en italiensk modell hvis utseende ved første øyekast forekommer rent animalsk. Jeg ser allikevel hans essensielle kvaliteter, og velger ut de linjene i hans ansikt som viser den verdighet som finnes i ethvert menneske.<sup>110</sup>

Heiberg, Sørensen og Bring har gitt sine studier av Bevilaqua sine egne personlige uttrykk, med utgangspunkt i lærerens prinsipper. Den naturtro detaljeringen er forkastet, og kun det mest karakteristiske ved modellen står igjen. De har alle fremhevet figurens fysiske særtrekk, og det levnes ingen tvil om at studiene er utført etter samme modell.

”Notes d’un peintre” ble publisert første gang 25. desember 1908, altså etter at Heiberg malte mannsakten av Bevilaqua. Matisses grunnholdninger slik de fremkommer i artikkelen har imidlertid antakelig samsvart med det han doserte for elevene. Dette, sammen med at Heiberg sannsynligvis har sett lærerens studier av samme modell, har bidratt til de tydelige likhetene mellom aktene. Heiberg har som Matisse forsøkt å fange det essensielle og karakteristiske ved modellen, og har prioritert dette foran anatomisk korrekthet og naturtro detaljering.

Utviklingen fra det naturalistiske portrettet av Sigurd Eriksen til dette forenklete fargemaleriet, er påtakelig. Heibergs *Italienermodell* bryter med både akademiklassisismen og den naturalistiske tradisjonens valørmaleri. Mannsakten fra 1908 fremstår allikevel meget klart som et elevarbeid, hvor en forsiktig og mindre radikal utprøving av lærerens formspråk og teorier er mer fremtredende enn Heibergs personlige uttrykk.

#### 2.4.2 Akt 1909

Heibergs ryggvendte kvinneakt fra 1909 gir også inntrykk av å være et typisk øvelsesmaleri (ill. 6). Studien viser en ryggvendt kvinne stående i et rom, i en nesten overdreven kontrapoststilling. Komposisjonen er velbalansert, med rette horisontale og vertikale linjer, hvor figuren er plassert midt i bildet, med like mye luft på hver side. Figuren fyller hele billedflaten, fra nedre til øvre billedkant. Hun er markert av meget kraftige svarte konturlinjer som har en formskapende funksjon. Kroppen er, som i *Italienermodell*, modellert ved bruk av

<sup>108</sup> Werenskiold, *Matisse-elevene, Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*, 18.

<sup>109</sup> Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context*, 207.

<sup>110</sup> ”Je ne m’attache pas à détailler tous les traits du visage, à les rendre un à un dans leur exactitude anatomique. Si j’ai un modèle italien, dont le premier aspect ne suggère que l’idée d’une existence purement animale, je découvre cependant chez lui des traits essentiels, je pénètre, parmi les lignes de son visage, celles qui traduisent ce caractère de haute gravité qui persiste dans tout être humain.”, (min oversettelse), Ibid., Appendiks, 229.

kontrasterende fargeflater satt mot hverandre, som rødt mot grønt. Egenskyggen i gult og grønt gir figuren plastisitet. Figurens varme farger kontrasterer rommets kalde blå-lilla toner, og gjør at hun står tydelig fram fra bakgrunnen. De grønne innslagene på modellen binder henne sammen med det grønne gulvet hun står på, samt et ubestemmelig element i høyre billedkant. I venstre billedkant har Heiberg valgt å la noe av lerretet være umalt, noe vi også ser i en lang rekke av Matisse's malerier.

Marit Werenskiold hevdet i sin avhandling fra 1970 at akten fra 1909 viser en stilendring fra studien av Bevilaqua. Hun skriver at fargemodelleringen her er mindre skjematisk, og mer intuitiv. Allikevel mener hun bildet viser en viss usikkerhet, og en påtakelig avhengighet av læreren.<sup>111</sup> Jeg sier meg enig i denne karakteristikken. Studien er malt etter lærerens prinsipper, men er, som studien av Bevilaqua, på mange måter en forsiktig utprøving, og mye mindre radikal enn Matisse. Utviklingen og stilendringen fra *Italienermodell* ligger i de kortere og bredere penselstrøkene, som gir et mer oppløst uttrykk, og gjør at figuren fremstår mer plastisk.

Et av de tydeligste indikatorene på at dette maleriet er påvirket av Matisse, er de meget kraftige svarte konturlinjene som omslutter hele figuren. Dette så vi ikke i studien av Bevilaqua. Matisse brukte svarte konturlinjer i en lang rekke av sine malerier. Tre av hans akter, som alle har nettopp dette ”varemerket”, ble gjengitt i ”Notes d’un peintre”, som Heiberg må ha sett og lest før han malte sin akt i 1909. Disse er *Nu debout/Étude de nu* (Stående akt, ill. 24) fra 1907, som ikke tidligere hadde vært utstilt, *Nu assis* (Sittende akt, ill. 47) og *Nu, noir et or* (Akt, svart og gull, ill. 25), som begge ble malt og vist på Salon d’Automne i 1908.<sup>112</sup> Disse tre illustrasjonene til artikkelen ble gjengitt i svart/hvitt, og noe som fremhever de meget kraftige svarte konturlinjene på bekostning av fargen.

Matisse arbeidet også i årene 1907-1909 med en rekke ryggvendte aktstudier som resulterte i en serie gipsskulpturer, hvor den første dateres til 1908-1909, mens den siste dateres så sent som til 1930-1931 (ill. 46).<sup>113</sup> I skissene og i den første gipsskulpturen kan vi, som i Heibergs studie fra 1909, se en ryggvendt kvinne stående i en nesten overdrevent kontrapoststilling. Den slanke kvinnens muskler er tydelig markert, og det går en s-formet kurve fra toppen av hodet til nederst ved føttene. I Matisse's studier har kvinnen imidlertid en arm hevet til hodet, og ikke plassert noe unaturlig og stivt bak på ryggen som i Heibergs

---

<sup>111</sup> Marit Werenskiold, *De Norske Matisse-elevende: Læretid og gjennombrudd*, (Upublisert Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1970), 48.

<sup>112</sup> Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context*, 164-165.

<sup>113</sup> For eksempel *Nu de dos*, 1907-1909, blyant på papir, 31,5x24,4cm, p.e., og *Nu de dos*, 1907-1908, penn på papir, 29x18 cm, Matisse Archives, Paris. *Dos I*, 1908-1909, gips, 190 cm, Musée Matisse, Cateau-Cambrésis.

studie. Hans akt har en mer statisk og poserende karakter, mens Matisse's skisser og gipsfigur fremstår mer spontant direkte og naturlige. Her kan det imidlertid innvendes at Heibergs aktstudie i olje naturlig nok har mistet noe av den spontaniteten enklere skisser innehar.

### 2.4.3 *Akt, Paris ca 1908 - 1910*

Denne akten er ikke tidligere blitt avbildet eller omtalt i noen form for publikasjon. Lerretet er påskrevet bak: ”Malt på Matisse-skolen i Paris 1908-1910”. Nasjonalgalleriet har tidfestet den til 1910, men den mer forsiktige naturalistiske modelleringen av figuren, og det nølende utprøvende uttrykket tilsier at den er malt tidligere, antakelig som en av Heibergs første studier under Matisse's veiledning.

Akten viser en kvinnelig naken modell stående i kontrapost på et podium. Kroppen sees skrått forfra, men ansiktet er bortvendt. Den ene armen er festet i siden, mens den andre skjules av kroppen. Figuren er avbildet noe til venstre i bildet, og hun ser på en helfigurs gipsavstøpning av en mann, som er plassert på gulvet lenger inn i billedrommet til høyre. Bakgrunnen har en mørk og noe grumset koloritt i blått, grønt og brunt påsatt i vekselvis glidende og avgrensede fargefelter. Dette er svært forskjellig fra de lyse pastelltonene i de to tidligere omtalte aktene, og minner om paletten i Matisse's akter fra 1900-1901, *Homme nu/Le serf*, *Modèle debout/Académie bleue* og *Nu aux souliers roses*.

Akten er, som de to andre omtalte studiene, konstruert etter prinsippet om varme og kalde farger. Figurens rosatoner gjør at den står tydelig ut fra den mørke bakgrunnen, noe som gir et inntrykk av volum og rom. Kroppen er modellert med brede penselstrøk i glidende overganger. Enkelte konturlinjer, særlig ved føttene, har en formskapende effekt. Den grønne egenskyggen gir figuren plastisitet og tredimensjonalitet.

Komposisjonen har flere elementer og større romvirkning enn de tidligere omtalte aktene. På én side kan man argumentere for at dette gjør studien mer komplisert og helhetlig gjennomarbeidet, og at den derfor kan tidsfestes senere. Jeg vil allikevel argumentere for at studien er utført før 1910, og at Heiberg her ikke har våget fullt ut å forenkle sitt uttrykk. Modelleringen av figuren er mer naturalistisk enn både *Italienermodell* fra 1908 og kvinneakten fra 1909. Han har heller ikke brukt de svarte konturlinjene som vi ser på sistnevnte akt. Studien fremstår dessuten som svært forsiktig og umodent nølende i forhold til andre malerier han utførte i 1910, for eksempel *Nordlandsgutt*, *Kvinneakt mot blå bunn* (ill. 8) og *Boksekamp*. Akten er en interessant dokumentasjon av arbeidet og omgivelsene på Académie Matisse, og fremstår som en typisk elevøvelse fra timene med naken modell.

#### 2.4.4 *Kvinneakt mot blå bunn 1910*

I 1910 malte Heiberg en kvinneakt mot en sterkt blå bakgrunn (ill. 8). Det var foran denne at Matisse skal ha erklært sin elev for utlært og rådet ham til å slutte ved akademiet, for å begynne som selvstendig kunstner.<sup>114</sup> Av denne grunn er akten av særlig interesse.

Akten viser en midtstilt kvinnefigur som fyller billedflaten fra bunn til topp. Modellen er avbildet skrått forfra, og kontrapoststillingen gjør at kroppen danner en lett bue. Armene er hevet, den ene til haken, den andre bak nakken. Kroppsstillingen viser en mer klassisk positur med mer naturlig bevegelse enn de tidligere aktene, selv om den fortsatt fremstår som svært statisk. Figurens slanke kropp med lange ben og smale midje er mer idealisert enn den foregående omtalte akten.

Også denne akten er bygd opp etter prinsippet om varme og kalde farger. Fargen er påført i et tynt, tørt lag med brede penselstrøk, og store deler av lerretet er ubehandlet. Paletten er noe mørkere enn i de tidligere omtalte aktene, med en bakgrunn i dype blåtoner og en plastisk modellert kropp i rosatoner med egenskygger i grønt og gult. Som i de andre studiene er figuren plassert på et grønt underlag. Det ubestemmelige rektangulære elementet til høyre i billedflaten i den ryggvendte kvinneakten fra 1909 er her plassert i samme høyde, men midt bak modellen. Dette understreker den vertikale sentrale konsentrasjonen, og balanserer komposisjonen.

Som i studien av Bevilacqua har Heiberg her fremhevet modellens karakteristiske trekk, med sin smale nese og kraftige øyenbryn, og ansiktet er individualisert samtidig som det er forenklet. Blikket hennes er senket, og det svarte og blå håret danner en sterk kontrast til kroppens lyse rosatoner.

I motsetning til akten fra 1909 har Heiberg her kun benyttet svarte konturlinjer enkelte steder, særlig fra føttene og opp til knærne. Matisse skal ha uttalt under undervisningen at en kroppsdel gjerne kan overdrives hvis den har en bærende funksjon. Bena skulle konstrueres med nok styrke til at de kunne bære en kropp.<sup>115</sup> Heiberg har i denne akten oppnådd denne virkningen, og den grovere modelleringen av ben og føtter gir figuren visuell tyngde.

Marit Werenskiolds hevdet i sin avhandling fra 1972 at *Kvinneakt mot blå bunn* har et moderat preg, sammenlignet med det hun har omtalt som Matisses ”hardhendt deformerte” kvinneakter fra samme tid.<sup>116</sup> Jeg vil si meg enig i at Heibergs akt har et moderat preg, men at Matisses tidligere akter, som de gjengitt i ”Notes d’un peintre”, er mer hardhendt deformerte

---

<sup>114</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 50.

<sup>115</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 550-551.

<sup>116</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 50.

enn aktene fra 1909-1910. Matisse utførte i 1909-1910 en rekke verker som i stedet kan omtales som ekstremt forenklete og flatepregede, og Heibergs akt har et totalt forskjellig uttrykk enn de største og mest kjente verkene Matisse arbeidet med i denne perioden, *La danse* og *La musique* fra 1909-1910.

Den mest nærliggende akten å sammenlikne Heibergs *Kvinneakt mot blå bunn* med, er Matisses *Nu à l'écharpe blanche* (ill. 29) fra 1909. Denne akten har det Werenskiold omtalte som et hardhendt deformert preg, og sammenliknet med *La danse* og *La musique* viser akten at Matisse arbeidet med totalt forskjellige uttrykksformer på samme tid. *Nu à l'écharpe blanche* viser en halvveis liggende figur som er svært grovt og forenklet modellert, med meget kraftige svarte konturlinjer. Ansiktet er kun markert av brede, svarte linjer, og føttenes form er utvisket. Sammenliknet med Heibergs *Akt mot blå bunn* fremstår sistnevnte meget moderat, mens Matisses akt nettopp er hardhendt deformert.

Det er vanskelig ut ifra denne akten å peke på eksakt hva som utløste at Matisse skulle ha erklært Heiberg som utlært. Utviklingen hans er stor fra portrettet av Sigurd Eriksen, og den første akten. En mulig tolkning kan være at Matisse skal ha syntes Heiberg etterliknet ham. Ser man på Matisses malerier fra 1909-1910 er det imidlertid tydelig at en slik tolkning er feil. Det er ingen trekk ved *Akt mot blå bunn* som er mer Matisse-etterliknende enn hans tidligere akter. Hvis Matisse skulle ha ergret seg over plagiering, måtte han ha begynt med det allerede i 1908. Hvis historien er sann, må den komme fra det faktum at Matisse faktisk mente Heiberg var utlært, at han hadde funnet sin personlige uttrykksform, og at han nå evnet å arbeide som selvstendig kunstner. Hans tegneegenskaper var velutviklet allerede før han begynte på Matisses skole, og hans teknikk og fargebruk i oljemediet kan i 1910 ha vært så god at Matisse ikke følte han hadde noe mer å tilføre uten at hans påvirkning ville bli for stor.

## **2.5 Heibergs akter etter Académie Matisse**

Som tidligere nevnt sluttet Heiberg i malerklassen hos Matisse sent på våren 1910, men han ble boende i Paris frem til sommeren 1912. Aktene fra denne perioden viser at han fortsatte å eksperimentere og søke etter sitt personlige uttrykk.

### **2.5.1 Akt 1911**

Det er en tydelig utvikling fra Heibergs tidligere akter og til akten malt i 1911 (ill. 9). Det kan synes som om han her har lagt fra seg det mer moderate preget vi så i aktene fra Matisse-akademiet, og våger å gå ett skritt videre. Fargebruken er mye kraftigere, ansiktet er skarpt og maskelignende, bildet er mer gjennomført og helhetlig komponert, med flere elementer, og en



dristigere avskjæring. En sammenlikning av skissene fra Colarossi-akademiet og skisser han tegnet under tiden hos Matisse og senere viser også en markant endring i formspråket (ill. 36 og 37). En tegning er det første og mest direkte uttrykk av en kunstners tanker og ideer, og det er interessant å se den store endringen Heiberg her har gjennomgått. Skissene hans viser tydelig at han så til Matisse som et visuelt forbilde, kanskje i enda større grad enn det maleriene hans gjør.

Samtidig som akten fra 1911 viser en utvikling, ser vi at Heiberg fortsatt maler figuren stående i en klassisk kontrapoststilling, med en arm hevet over hodet, og at han bygger på de samme prinsippene med kalde og varme fargeflater satt opp mot hverandre. Henrik Sørensen har omtalt bildet som ”den svarte, mere skolemessig betonte”, dette sett i forhold til *Kvinneakt* fra 1912, som han betegnet som skjønt klassisk.<sup>117</sup> Heiberg hadde sin første separatutstilling i det nystartede Kunstnerforbundet høsten 1911, hvor denne akten vakte oppmerksomhet. Nasjonalgalleriet kjøpte inn maleriet året etter.<sup>118</sup>

Heiberg har, som i de tidligere aktene, modellert figuren med varme rosatoner, med et lite innslag av gult og grønt. Dette er en sterk kontrast mot veggens kalde blå-grønne toner. De svarte konturlinjene han brukte i akten fra 1909 er her tilbake, og er påført med brede penselstrøk som et omriss rundt hele modellen. Føttene og opp til knærne er grovest markert. Gulvet er i en mørk mett brunfarge, og figuren er plassert på et orientalsk teppe med sterke farger i rødt, oransje, gult, grønt og svart.

Avbildningen av figuren midt på billedflaten er den samme som i de foregående aktene, men i dette bildet er rommets avskjæring og perspektivlinjer mer utfordrende. Heiberg benytter seg av et omvendt perspektiv, hvor teppet synes å smalne lengst fram i billedplanet. Til venstre bak kvinnen er noen ugjenkjennelige elementer, som tar opp i seg fargene rødt, grønt og blått. Den mer vilkårlige avskjæringen av figuren bidrar også til å skille denne fra hans tidligere akter. Kvinnens hevede hånd forsvinner faktisk her ut av billedflaten, og håret hennes berører øverste billedkant. En skisse til bildet viser modellen i eksakt samme positur som den hun har i den ferdige akten, men her er hun ikke avskåret (ill. 37).

Akten fra 1911 kan sees både som et selvstendig maleri, og som et forarbeid til *Kvinneakt* fra 1912. Han benyttet seg her av samme modell, som han tydelig var meget begeistret for. I 1912 skrev han i et brev til Henrik Sørensen: ”Saasnart jeg har atelier i Paris, skal jeg ta fat paa hende igjen og bestille hende for et par mndr. Det er den vakreste modell

---

<sup>117</sup> Sørensen, ”Jean Heiberg” i *Kunst og Kultur*, 1933, 74.

<sup>118</sup> Werenskiold, *Matisse-elevene: Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*, 20.

jeg har seet, og naa vet jeg hvordan jeg skal stille hende op.”<sup>119</sup> Resultatet ble et av Heibergs hovedverker, *Kvinneakt* fra 1912.

### **2.5.2 Kvinneakt ca 1912**

I tillegg til den kjente kvinneakten fra 1912 i RMS malte Heiberg trolig samme år en liknende akt (ill. 10). Han bruker samme modell som i aktene fra 1911 og 1912, og den samme dekorative bakgrunnen som i sistnevnte. Bildet viser en naken stående kvinne i et interiør. Motivutsnittet er mindre enn i akten i RMS, og viser kun en bakvegg og en liten del av gulvet. Figuren er avbildet i en mindre statisk positur enn i de andre bildene Heiberg malte av henne. Hun fyller hele billedflaten fra bunn til topp, og er plassert noe til venstre. Hun holder en framoverbøyd kontrapoststilling, og vi ser kroppen noe skrått forfra. Hodet er vendt opp mot venstre, slik at hun sees nesten i helprofil.

Koloritten er noe forskjellig fra akten i RMS. Bakgrunnen er mer dempet i kjøligere og lysere blått og grønt. Dette kontrasteres mot gulvet som har en rødligere brunfarge, og mot figuren som er modellert i en blekere rosatone med svakt blågrå og mørkere røde egenskygger. Kroppen omsluttet av meget kraftige svarte konturlinjer. Håret er svart med innslag av klarblått. Øynene er markert av brede svarte linjer. Figuren kaster en blågrå slagskygge mot bakveggen. Penselstrøkene er noe kraftigere og bredere enn i de andre aktene han malte i 1911 og 1912, og lerretet er stedvis ubehandlet. Motivene på draperiet i bakgrunnen kommer noe tydeligere frem enn i akten i RMS. De viser tildekkede menneskeskikkelser under høye palmetrær, og små seilbåter, og gir bildet et noe eksotisk preg.

---

<sup>119</sup> Werenskiold, *De norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 187.

### 3. *Kvinneakt* 1912 – Et demonstrasjonsstykke?

Det er klare likheter mellom den omtalte akten fra 1911, og Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 (ill. 1). Stiller man bildene ved siden av hverandre, fremstår førstnevnte som et forarbeide til akten han skulle male året etter. I brevet til Sørensen fremgår det også at Heiberg ikke var fornøyd med den første utgaven. Sørensen omtaler også som nevnt kvinneakten fra 1911 som skolemessig betont, mens han så akten fra 1912 som ”skjønt klassisk”. Den endelige versjonen av bildet er mer tradisjonelt komponert, og modellen har en mer naturlig og mindre poserende kroppsstilling. Samtidig har dette maleriet, som jeg vil vise, flere referanser til, og tydelige lån fra, en rekke malerier av Matisse.

*Kvinneakt* fra 1912 er et oljemaleri i høydeformat, med målene 130x 97,5 cm. Bildet viser en naken kvinne stående i et avgrenset rom, og er komponert med stor vekt på motsetninger. Varmer farger står mot kalde, den tunge, store kvinnefiguren kontrasterer den lille, lette stolen, og rommets rette vinkler er en motsetning til figurens krumme, myke linjer.

Figuren er avbildet i en avslappet kontrapoststilling med hendene bak ryggen. Ansiktet sees i halvprofil, og hun ser ned mot høyre billedhjørne. Rommet hun står i er bygget opp av fargeflater kontrastert mot hverandre. Veggen har et stormønstret tapet av rød-fiolette figurer mot en kald grønn-blå bunnfarge. Dette er egentlig et flyttbart skjermbrett, men det eneste som kan vise det, er at det ikke finnes noen list mellom gulv og vegg.<sup>120</sup> Denne dekorative stormønstrede bakgrunnen gir sterke assosiasjoner til flere verker av Matisse, for eksempel *Harmonie rouge/ La desserte* (*Harmoni i rødt*, ill. 26), som han malte i atelieret på Couvent du Sacré Coeur i 1908.

Gulvet figuren er plassert på er likt det vi så i aktene fra 1911 og 1912, en mett mørk brun farge med en del av et orientalsk teppe. Teppet er i dette bildet mer dempet i fargeholdningen enn i akten fra 1911, men mønsteret tilsier at det er det samme. Mens akten fra 1911 hadde en mer urolig bakgrunn med noen formløse ubestemmelige elementer bak kvinnen i venstre hjørne, har Heiberg her plassert inn en spinkel pinnestol. Den er plassert inntil veggen, og avskåret slik at vi bare ser tre bein. På stolen ligger et lyst blå-hvitt klede. Denne pinnestolen er en klar referanse til Matisse. Vi ser en tilsvarende stol plassert til venstre i billedrommet i malerier som omtalte *Harmonie rouge/ La desserte*, *Mme Matisse en japonaise* (*Madame Matisse i japansk kappe*, ill. 30) fra ca 1901, og *Nu à la serviette blanche*

---

<sup>120</sup> Ibid., 51, 187, ”Det mønstrede tapetet i *Akt, 1912* var et flyttbart skjermbrett som Heiberg siden tok med til Norge – samme tekstil danner bakgrunn i *Tre kvinner*, 1914 og i *Sigri i Napoleonsengen* fra 1918.” *Tre kvinner* identifiseres som maleriet jeg omtaler som *Etter badet*.

(ill. 15) fra ca 1902-1903. Heibergs plassering av et hvitt tøystykke er også et direkte lån av Matisse. Vi ser det blant annet i sistnevnte bilde, samt i *Carmelina* fra 1903-1904, *Nu debout/Étude de nu* (ill. 24) fra 1906-1907, *Nu, noir et or* (ill. 25) fra 1908 og *Nu à l'écharpe blanche* (ill. 29) fra 1909.

Akten fra 1911 hadde en mer radikal avskjæring og perspektivbruk enn *Kvinneakt* fra 1912, og fremsto nærmest disharmonisk. Billedrommet i akten fra 1912 fremstår som velbalansert, med rettvinklede flater stilt mot hverandre. Den konsekvente bruken av komplementærfarger bidrar til å skape rom og volum, ved at den blå veggen trekkes tilbake i rommet, og fremhever figuren. Imidlertid fremstår figuren som noe overproporsjonert i forhold til stolen og det rommet hun står i, og hun fyller nesten en tredel av lerretet. Håret berører øverste billedkant, mens føttene nesten er i kontakt med nederste. Denne dimensjonskontrasten øker illusjonen om et tredimensjonalt rom. Som i flere av de tidligere aktene har Heiberg malt figuren midt på billedflaten, med like mye luft på hver side av henne.

Figuren er plastisk modellert, med brede, kraftige penselstrøk. Hennes rosa-røde fargetoner med den karakteristiske egenskyggen i gult og grønt, er noe varmere enn i akten fra 1911. Tilsvarende er håret hennes kaldere, med en markant blå-svart farge, som skaper en komplementærkontrast mot kroppens gyldne toner. Vi ser også i denne akten at Heiberg benytter seg av svarte konturlinjer som et formskapende element, men linjene er mer forfinet og tynnere enn de grove, kraftige strekene som omsluttet figurene i ryggakten fra 1909 og akten fra 1911. Vi ser imidlertid også her at føttene er grovere markert, og mindre detaljert enn resten av kroppen.

Heiberg har malt figuren med et nesten overdrevent karikert maskelignende ansikt. Det er ingen tvil om at det er samme modell som har posert for aktene fra 1911 og 1912, men i sistnevnte har Heiberg drevet hennes særegne ansiktstrekk til det ytterste. Øynene fremstår her bare som to brede, svarte, skråstilte streker, med kraftige øyenbryn over. Munnen er en rett rød strek, og kjevepartiet og nesens rette, skarpe vinkler fremstår nærmest maskuline. Det blå-svarte halvlange håret understreker dette strenge uttrykket, og forhøyner kontrasten mellom det maskelignende ansiktet og den mer naturlige, kvinnelige runde kroppen.

Marit Werenskiold har knyttet det spesielle maskelignede ansiktet i Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 til to bilder malt av Matisse i 1909: ”Modellens ansiktstrekk – de sorte, skjeve øyne og den smale munn – synes hentet fra bilder som *Piken fra Alger (L'Algérienne)* og *Akt med hvitt skjerf (Nu à l'écharpe blanche)*.”<sup>121</sup> Likhetene er slående mellom disse

---

<sup>121</sup> Ibid., 51.

bildene, og spørsmålet er om de kan ha brukt samme modell, eller om Heiberg har adaptert Matisse's forenklete og nesten karikerte ansikt og satt det inn i sitt eget bilde. Matisse's bilder er malt mens Heiberg var elev, og det er sannsynlig at han har sett disse under produksjon og etter at de var ferdigstilt. Begge bildene ble vist på Bernheim-Jeunes store retrospektive Matisse-utstilling 14. februar til 5. mars 1910, som vi må gå ut ifra at Heiberg har sett.

Disse to maleriene, samt *Harmonie rouge/La desserte* fra 1908 er eksempler på hvordan Matisse malte i den perioden han underviste, og da han utgav ”Notes d'un peintre”. Mens *Harmonie rouge/La desserte* representerer den dekorative flatestilen han anla etter fauvistperioden, eksemplifiserer kvinneaktene, og særlig *Nu à l'écharpe blanche*, det forenklete, grovere billeduttrykket, med bruk av kraftige, svarte konturlinjer. I Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 kan vi se elementer av begge disse stilene (den dekorative bakgrunnen, det maskelignende ansiktet, og de markerte konturlinjene), som synes hentet fra Matisse's bilder. Pinnestolen og det hvite kledet er som nevnt også lån fra Matisse.

Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 har altså en rekke formale referanser til lærerens verker. Ved en grundigere sammenlikning kommer allikevel flere forskjeller og avvik mellom lærer og elevs kunst fram. De kraftige svarte konturene fremheves gjerne som karakteristisk for Matisse. Mest markante er de i aktene som dateres til årene 1907 til 1909. I tidligere og senere akter er ikke konturlinjene like brede, og i flere bilder er omrisset malt i mer avdempede blå-grønne toner i stedet for svart. Dette ser vi blant annet i *Nu à la serviette blanche*. Heiberg markerer også omrisset av modellen i *Kvinneakt* fra 1912, men hans konturlinjer er mye tynnere og forfinede enn det vi kan se i Matisse's akter. Enkelte steder på akten fra 1912 er konturlinjene så godt som visket vekk, særlig på ytersidene av modellens lår.

Konturlinjene er sterkere markert i den ovennevnte kvinneakten fra ca 1912, og i de aktene Heiberg malte mens han fortsatt var Matisse's elev, særlig i den ryggvendte kvinneakten fra 1909. Dette er interessant sett i forholdt til de aktene som illustrerte ”Notes d'un peintre”, blant annet *Nu, noir et or* (ill. 25), *Nu debout/Étude de nu* (ill. 24) og *Nu assis* (ill. 47). Matisse valgte disse bildene, og flere, for å eksemplifisere sine ideer og meninger om kunstens mål og midler. Heiberg kan ha ansett disse bildene som rettesnorer, og som gode eksempler på Matisse's lære, i de årene han var elev. I 1912 har imidlertid Heiberg beveget seg bort fra dette uttrykket, og fremstår her mye mindre radikal enn sin lærer.

Med *Kvinneakt* fra 1912 har Heiberg også beveget inn på tryggere territorium når det gjelder modelleringen av figuren. De store kontrasterende fargeflatene vi så i *Italienermodell* fra 1908, og i akten fra 1909 har her løst seg opp til å bli bredere penselsstrøk med glidende overganger i rosatoner. Enkelte gule og grønne innslag er brukt til skyggelegging, men den

tidligere så radikale metoden med å bygge opp figuren ved hjelp av komplementære farger, for eksempel i portrettet av Fred. W. Jacobsen, er her så godt som forsvunnet. I stedet fremstår modellen med en mer naturlig egenfarge, og på dette punktet er akten svært forskjellig fra en rekke Matisse-akter. I *Nu, noir et or* er for eksempel modellen bygget opp av forskjellige svart- og gultoner, noe vi også kan se i *Nu debout/Étude de nu*. I *Nu bleu - Souvenir de Biskra* (ill. 35) er koboltblått og lys rosa de dominerende fargene på modellen. Ulike toner av blått, svart, grønt og lys rosa går også igjen i *Modèle debout/Académie bleue* (ill. 22), *Nu aux souliers roses* (ill. 23) og *L'homme nu/Le Serf* (ill. 16). De to sistnevnte har også enkelte innslag av en klar rød farge. Men Matisse brukte også, som Heiberg, en mer naturlig rosa fargeskala på modellen i flere bilder. Et godt eksempel er *La coiffure* (*Håroppsetting*, ill. 31) fra 1907, hvor Matisse har modellert modellen kun ved å bruke forskjellige lyse rødtoner. Kun stedvis sees de svarte konturlinjene. I *Nu à l'écharpe blanche*, som kan ha inspirert Heibergs maskelignende ansikt, har modellen naturlige hud- og rosatoner med innslag av lys gult.

Komposisjonelt sett har *Kvinneakt* flest likhetstrekk med Matisses *Nu à la serviette blanche*. Det er spesielt den midtstilte figuren med den spinkle pinnestolen plassert til venstre, som gir et umiddelbart inntrykk av at Heiberg må ha sett Matisses bilde. Matisses fargebruk og malemåte fremstår imidlertid langt mer radikal enn Heibergs. Mens Heiberg skaper rom og spenning ved å male modellen i en varm egenfarge kontrastert mot en kald bakgrunn, bygger Matisse figuren opp ved hjelp av kontrasterende fargepar, som rødt mot grønt og gult mot blå-fiolett. Dette prinsippet bruker han også i bakgrunnen, hvor en sterk oransje er satt mot blått, gult mot blått-fiolett og grønt, og oransje-rødt mot lys grønt. Dette skaper et større inntrykk av volum og rom enn det er i Heibergs akt. Videre synes figuren i Matisses bilde mye sterkere integrert og plassert i rommet enn i Heibergs, hvor de kalde fargene presser figuren fram.

De enkelte elementene i Matisses bilde er mer oppløst i formen, og penselstrøkene fremstår mer vilkårlige, enn i Heibergs akt. Mens hvert element er klart definert i Heibergs bilde, er konturene mer oppløst hos Matisse, for eksempel i behandlingen av stolen. Modellens kropp er også fremstilt mer anatomisk korrekt og detaljert, og ansiktstrekkene er noe mer individualisert i Heibergs akt. Figurens ansikt er imidlertid forenklet og grovt markert i begge maleriene.

Det som er en gjennomgående og tydelig likhet mellom Heibergs akter, særlig *Akt* fra 1911 og *Kvinneakt* fra 1912, og mer generelt Matisses bilder, er det maskeliknende og strengt markerte ansiktet. Werenskiold fremholder at denne ansiktstypen var blitt høyeste mote i Paris gjennom den fransk/arabiske varietéartisten Polaire. Hun mener vi kan gjenfinne denne

ansiktstypen også i Henrik Sørensens *Variétéartist*.<sup>122</sup> Det er nok like sannsynlig at Matisse maskelignende ansikter kom som et resultat av den gryende interessen for afrikansk og annen ”primitiv” kunst. I 1906 begynte Matisse å se til denne type kunst, masker og trefigurer blant annet fra de franske koloniene, som begynte å dukke opp i diverse parisiske forretninger. Samme år besøkte han en handelsutstilling med varer fra koloniene i Marseille, og gjorde sitt første besøk i Nord-Afrika da han dro til Algerie i mai. Antakelig kjøpte han sin første trefigur fra Kongo samme høst.<sup>123</sup> Heiberg har trolig fattet interesse for denne type kunst gjennom læreren.

Matisse var imidlertid ikke alene om å benytte en slik markert maskelignende ansiktstype. Vi kan også se liknende ansikter i en rekke bilder av andre internasjonale kunstnere, og man kan derfor spørre seg om Heiberg kun lot seg påvirke av Matisse, eller om han observerte og deltok i en mer generell tendens og mote i tiden, som én av mange kunstnere. Maurice de Vlaminck skal ha blitt oppmerksom på de estetiske verdiene til afrikansk kunst i 1906. André Derain kjøpte en gabonsk maske av Vlaminck i 1906, som Matisse og Picasso skal ha sett i hans atelier.<sup>124</sup> De påfølgende årene ville impulsene fra Gauguin, Cézanne og primitiv kunst gjøre seg sterkt gjeldende i den nye kunsten. Jeg kommer tilbake til denne diskusjonen senere i oppgaven.

### 3.1 Hva er skrevet om *Kvinneakt* fra 1912?

Innledningsvis presenterte jeg utdrag av forskningshistorien om Heibergs akter, med vekt på *Kvinneakt* fra 1912. I det følgende vil jeg diskutere mer inngående utvalgte kilder.

Marit Lange og Nils Messel vektlegger *Kvinneakt* fra 1912 i deres omtale av Heiberg i *Norges Malerkunst*. Her hevder de at:

”Kvinneakt” fra 1912 kan på mange måter betraktes som et demonstrasjonsstykke, hvor Heiberg oppsummerer sin nye viten om det moderne maleri. Han viser her sin naive tillit til at maleriet lar seg konstruere ved hjelp av et regelverk. Farger og former er underlagt en streng disiplin.<sup>125</sup>

De vektlegger fargebruken, og hevder at Heiberg konsekvent anvender det de omtaler som den nye fargeteorien, som ifølge Lange og Messel innebar en bruk av komplementære fargepar ut fra et treklangprinsipp:

---

<sup>122</sup> Ibid., 187.

<sup>123</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 354-355.

<sup>124</sup> Jack D. Flam, ”Matisse and the Fauves” i ”Primitivism” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Volume I, red. William Rubin, (New York: The Museum of Modern Art, 1984), 213-215.

<sup>125</sup> Lange og Messel, ”Inn i et nytt århundre, 1900-1914”, i *Norges Malerkunst, Vårt eget århundre*, 45.

For å motvirke at komplementærfargene viker fra hverandre, hva de per definisjon gjør, ble det innført en tredje farge alt etter hvilken grad en ønsket å kontrastere eller harmonisere fargene. Målet var en harmoni bygget på utligningen av kontraster. Dette prinsipp er kvinneaktens koloristiske hovedidé.<sup>126</sup>

Videre hevder Lange og Messel at Heiberg bygger opp bildet ved hjelp av to sett komplementærfarger, grønt-rødt, i tapetet og gult-blått, på kvinnen, som persepsjonspsykologisk sett utgjør de fire hovedfargene. For å harmonisere komplementærfargene blandes det røde og grønne med det andre fargeparet, gult og blått, og omvendt. Dette mener de gjør at veggen viker tilbake og skaper rom rundt figuren, som skyves fram ved spenningen mellom de sterke kontrastene gult og blått.<sup>127</sup>

Lange og Messel hevder altså at Heiberg konsekvent brukte det de omtaler som ”den nye fargeteorien”, at farger og former er underlagt en streng disiplin, og at maleriet er konstruert ved hjelp av et regelverk. De fremholder at det klart går fram at Heibergs intensjoner ikke er å suggerere fram liv, men å skape et abstrakt billedrom med egne lover. For å illustrere disse påstandene sammenligner de Heibergs *Kvinneakt* med Ludvig Karstens *Liggende akt* fra 1909 (ill. 41). De mener at ny-impresjonisten Karsten lar den umiddelbare synsopplevelse og det spontant emosjonelle utgjøre en vesentlig side i den kreative prosessen, mens Heiberg i stedet lar resonnementet øve streng kontroll over synsopplevelsen, og bygger sine lerreter metodisk opp.<sup>128</sup> Her stilles altså kreativitet og spontane emosjoner på Karstens side, mot Heibergs metodiske resonnement. Vil det si at Heiberg kunstneriske prosess bestod i å følge et metodisk regelverk hvor det kreative var stilt til side? Utelukker nødvendigvis en metodisk prosess spontane emosjoner, og omvendt? Isaac Grünewald har brukt Rembrandt og Cézanne som eksempler på denne problematikken, form versus sjelelig innhold, og uttalt: ”Som om sterk form skulle vara ett hinder för känsla och själ!”.<sup>129</sup>

Det må påpekes at Lange og Messel i de ovenstående sitatene ikke eksplisitt presiserer at ”Heibergs nye viten”, ”den nye fargeteorien” og ”regelverket” kom fra Matisse. Slik de presenterer det kan det også være et resultat av en generell interesse for og lærdom fra det moderne maleri slik Heiberg opplevde det i Paris. I avsnittene før og etter omtalen av

---

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Ibid. Messel omtaler Heiberg og Karsten på lik måte i sin magistergradsavhandling *Karstens bilder og bildet av Karsten: En monografisk og historiografisk undersøkelse* fra 1979, side 149. Her skriver han også: ”Heibergs kunstneriske utvikling viser at han tolket Matisse på en helt annen måte enn Karsten.” Dette viser en oppfatning hos Messel av at Matisses teorier og metoder som åpne for fortolkning, noe som står i kontrast til ordet ”regelverk”.

<sup>129</sup> Isaac Grünewald, ”Cézannes budskap” i *Kunst og Kultur*, 23. årgang, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1937), 170.



kvinneakten skriver de imidlertid om Heiberg og Matisse, og avslutningsvis fremholder de at ”Heiberg blir gjerne betraktet som Matisses fremste norske elev. Gjennom kontakten med Matisse hadde han funnet fram sitt maleris grammatikk.”<sup>130</sup> Jeg tolker det dermed dit hen at det Lange og Messel omtaler som ”det moderne maleri” er Matisses maleri, og at ”regelverk” og ”den nye fargeteorien” er Matisses regler og teori.

Begrepet ”maleriets grammatikk” bør også kommenteres. Dette bygger opp under omtalen av Heiberg som en disiplinert kunstner som etterfulgte et regelverk. ”Grammatikk” betyr jo nettopp språk-, bøynings- og setningslære. At Heiberg hadde funnet fram sitt maleris grammatikk, vil si at han hadde funnet fram til et maleri som stemte overens med gitte regler. Øistein Parmann bruker også denne betegnelsen i sin bok om kunstneren Harald Dal, utgitt 1975. Han hevder at Edvard Munch var det store subjektive geni, som ikke lot seg etterligne av de yngre kunstnerne, mens ”Matisse gav maleriets grammatikk – den kunne forstås og taes i bruk.”<sup>131</sup> Dette skal ifølge Parmann ha løst de unges problem i forhold til motsetningene mellom Munch og Matisse, som han mente malte på diametralt motsatte måter.<sup>132</sup> Lange og Messels bruk av begrepet ”maleriets grammatikk” kan stamme fra Parmann.

Marit Werenskiold fremholdt i *De norske Matisse-elevene, Læretid og gjennombrudd 1908-1914* følgende om akten fra 1912:

Med dette kulminerer Matisse-påvirkningen i Heibergs kunst. [...] Det fargestrålende, stormønstrede skjermbrettet og det orientalske gulteppeet minner sterkt om den staffasje Matisse pleide å benytte i sine bilder. Bildets fargeholdning viser klart at Heiberg fullt ut forsto den fargeteori han hadde lært av den franske mester. [...] Hele bildet er med klar logikk sammenvevet til en komposisjonell og koloristisk enhet.<sup>133</sup>

Werenskiold hevder allikevel at fargebruken er mindre dristig, at Heiberg viser en større interesse for volum og rom enn Matisse, og at bildet har en statisk, konfliktløs karakter som man sjelden finner i Matisses verker. Hun fremholder også at Heiberg synes sterkere påvirket av *læreren* Matisse enn av kunstneren. Werenskiold har konkludert med at Heiberg langt på vei frigjorde seg fra Matisses innflytelse med aktene fra 1911/12, men samtidig at han i disse bildene var den sterkest Matisseinfluerte av de norske Matisse-elevene.<sup>134</sup>

I *Norsk Kunstnerleksikon* omtaler Glenny Alfsen akten fra 1912 som mer en utprøving av Matisses teorier enn en etterlikning av mesteren. Hun mener imidlertid også at Heibergs bilder fra de første årene naturlig nok er tydelig påvirket av læreren, at han omhyggelig fulgte

<sup>130</sup> Lange og Messel, ”Inn i et nytt århundre, 1900-1914”, i *Norges Malerkunst, Vårt eget århundre*, 45.

<sup>131</sup> Øistein Parmann, *Harald Dal*, Kunst og Kulturs Serie, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975), 30.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 51.

<sup>134</sup> Ibid., 52, 74.

teorien om bruken av komplementære fargepar ut fra et treklangprinsipp, men at fargene er mindre dristige.<sup>135</sup> Også Lange og Messel omtaler bruken av et såkalt treklangprinsipp, noe jeg vil komme tilbake til senere. Dette begrepet, eller en teori knyttet til et slikt begrep, fremgår nemlig ikke eksplisitt i "Notes d'un peintre".

De ovenstående utdragene fra litteraturen om Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 viser en konsensus om at bildet er generelt sterkt påvirket av Matisse, men også at det på enkelte punkter skiller seg fra hans uttrykk. Lange og Messels karakteristikkk går lengst i å antyde at Heiberg hadde et nærmest avhengig forhold til Matisses lære. De omtaler *Kvinneakt* som et demonstrasjonsstykke konstruert ved hjelp av et regelverk. De mener med andre ord at Matisse hadde et sett regler man skulle følge når man malte, og at Heiberg fulgte disse. Men hadde egentlig Matisse et slikt regelverk som han foreleste for sine studenter?

### **3.2 Matisses fargeteorier – Fastsatt regelverk eller åpen metode?**

Både Werenskiold og Lange og Messel vektlegger fargebruken i *Kvinneakt* fra 1912, og at denne bygger på Matisses fargeteori. Men hva er egentlig Matisses fargeteori, og finnes det en mulighet for å betrakte denne mer som en åpen metode enn et fastsatt regelverk? Kan i så tilfelle en slik "metode" nettopp utelukke en regelbundet konstruksjonsprosess, som Lange og Messel hevder at Heiberg har fulgt?

I "Notes d'un peintre" skriver Matisse at hans fargevalg ikke styres av noen vitenskapelig teori, men at det er basert på observasjon, følelser og opplevelsens egen natur. Han mener at den allment vedtatte teorien om komplementærfargene ikke er absolutt, og at den har sine begrensninger. I stedet vil han definere fargelover basert på instinkt og følelser, som han skriver er det han følger når han skal finne sine farger. I artikkelen skriver Matisse at det han først og fremst søker er uttrykket, og at fargens fremste mål er å tjene uttrykket så godt som mulig. Uttrykket må komme fra kunstnerens eget temperament, og blir best uttrykt gjennom enkle midler. Den overordnede setningen vi kan trekke ut fra artikkelen, er at det ikke eksisterer noen regler utenfor det enkelte individ.<sup>136</sup>

Matisse innrømmer at det finnes regler for malerkunsten, men at disse ligger i det enkelte individ og dets temperament, og de kan derfor ikke læres. Han skriver at han ikke er i tvil om at man kan utlede et mer fullstendig sett av regler fra Rafael og Tizians verker enn fra Manet og Renoirs, men de reglene de to sistnevnte fulgte mener han utsprang fra deres eget

---

<sup>135</sup> Alfsen, "Jean Heiberg" i *Norsk Kunstnerleksikon*, 148.

<sup>136</sup> Flam, *Matisse on Art*, 35, 38-39.

kunstneriske temperament, og han foretrakk derfor dem.<sup>137</sup> Spørsmålet blir dermed hvordan hver kunstner personlig kommer fram til sine egne regler, og om Matisse hadde noen teorier eller en metode for å hjelpe elevene til å finne fram til sitt personlige uttrykk.

Glenny Alfsen og Lange og Messel skriver at Heiberg fulgte Matisses treklangprinsipp i sitt fargevalg til *Kvinneakt* fra 1912. I et avsnitt av ”Notes d’un peintre” forklarer Matisse fargesettingen av et interiør ved hjelp av tre farger. Dette kan imidlertid ikke kalles et fast prinsipp, da det her kun er et relativt forhold mellom farger han omtaler:

Hvis jeg skal male et interiør: foran meg har jeg et skap som gir meg et inntrykk av en skarp, rød farge, og jeg maler en rød farge som jeg finner tilfredsstillende. Øyeblikkelig oppstår et forhold mellom det røde og lerretets hvithet. Hvis jeg maler grønt nær det røde, eller maler gulvet gult, vil det grønne, gule og lerretets hvithet fortsatt ha et forhold jeg finner tilfredsstillende. Men disse forskjellige fargene svekker hverandre. Det er derfor nødvendig at de forskjellige elementer jeg bruker er så balansert at de ikke ødelegger hverandre. For å gjøre dette må jeg organisere mine ideer: forholdet mellom fargetonene må være slik at tonene forsterkes, og ikke svekkes. En ny fargekombinasjon vil erstatte den første, og gjøre min tolkning mer helhetlig. Jeg kan bli tvunget til å flytte rundt på nyansene helt til bildet kan se fullstendig endret ut, fordi jeg suksessivt har latt den røde fargen dominere over den grønne. [...] Når jeg så har funnet de rette forhold mellom fargetonene blir resultatet en levende harmoni av farger, en harmoni ikke ulik den i en musikalsk komposisjon.<sup>138</sup>

Det Matisse imidlertid ikke beskriver er hvordan man prinsipielt skal komme fram til denne harmonien. Han forelegger ikke her noen bestemte regler, eller en streng disiplin, som Lange og Messel hevder Heiberg har fulgt. Det er snarere en subjektiv beskrivelse av hvordan han selv gjennom farger har kommet fram til et uttrykk han finner harmonisk. Det eneste som kan minne noe om allmenngyldige regler er setningene om at de forskjellige elementene man bruker skal være balansert så de ikke ødelegger for hverandre, og at fargetonene må forsterke heller enn å svekke hverandre. Noen videre utgreiing om hvordan man oppnår dette kommer han ikke med, og det er derfor vanskelig å se at dette er regler Heiberg kan ha fulgt med sin ”naive tillit”, slik Lange og Messel fremholder.

Det fremkommer heller ikke eksplisitt her, eller i noen annen passasje i ”Notes d’un peintre”, det både Lange og Messel og Glenny Alfsen omtaler som ”treklangprinsippet”. Axel

---

<sup>137</sup> Ibid., 39.

<sup>138</sup> ”J’ai à peindre un intérieur: j’ai devant moi une armoire, elle me donne une sensation de rouge bien vivant, et je pose un rouge qui me satisfait. Un rapport s’établit de ce rouge au blanc de la toile. Que je pose à côté un vert, que je rende le parquet par un jaune, et il y aura encore, entre ce vert ou ce jaune et le blanc de la toile des rapports qui me satisferont. Mais ces différents tons se diminuent mutuellement. Il faut que les signes divers que j’emploie soient équilibrés de telle sorte qu’ils ne se détruisent pas les uns les autres. Pour cela, je dois mettre de l’ordre dans mes idées: la relation entre les tons s’établira de telle sorte qu’elle les soutiendra au lieu de les abattre. Une nouvelle combinaison de couleurs succédera à la première et donnera la totalité de ma représentation. Je suis obligé de transposer, et c’est pour cela qu’on se figure que mon tableau totalement changé lorsque, après des modifications successives, le rouge y a remplacé le vert comme dominante. ... Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d’une composition musicale.”, (min oversettelse), Benjamin, *Matisse’s ”Notes of a painter”: Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, Appendix, 26-27.

Revold brukte dette begrepet i artikkelen ”Henri Matisse” trykket i 1938. Her skriver han om en episode fra Académie Matisse i 1908, hvor han ville male en studie inspirert av et landskapsmaleri av Matisse. Det var særlig lærerens fargebruk han fant interessant: ”[...] rene og direkte kontrastfarger, pariserblått mot orange, ultramarin mot citrongult, grønt mot rødt o.s.v.”.<sup>139</sup> Revold lyktes ikke med sin studie, og fikk instruksjon fra Matisse: ”Og så viste han mig hemmeligheten med treklangen. At med tre farver i riktig forhold er der mulighed for å fremstille enhver form.”<sup>140</sup> Spørsmålet er om Revold her kan ha skapt et eget begrep, basert på Matisses veiledning, og at dette senere har blitt tolket som Matisses begrep, eller et prinsipp fra hans undervisning.

Håkon Stenstadvold synes å basere seg på Revolds artikkel i omtalen av ham i *Idékamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919* utgitt 1946. Han skriver at Revold strevde med fargeproblemer, og at Matisse forklarte ham hvordan han skulle bygge opp formen ved hjelp av tre farger:

Rødt og grønt spenner fra hverandre, da skulle det jo bli rom; ja, sa mesteren, rødt og grønt spenner fra hverandre, men bare som flater. Man bruker en viss rød til lyset og en tilsvarende grønn til skyggen. De to spenner fra hverandre og formen går i stykker. Kan man finne en tredje farge som kan stå mellom de to, vil den virke som et bindeledd, og formen bli hel igjen. [...] Her fant Revold det som var nødvendig for ham. Fargene måtte heftes sammen i tre-klanger, så danner de et middel til å bygge opp faste former, uten at man behøver ta til skyggelegging med mørkt.<sup>141</sup>

Nils Messel siterer blant annet ovenstående utdrag fra Stenstadvold i sin magistergradsavhandling i kunsthistorie, *Karstens bilder og bildet av Karsten*, og fremholder at fargebruken i Karstens portrett av Ebba Kjær fra 1907 hvilte på et støtt teoretisk fundament, og at det var bygget opp av ”treklanger”.<sup>142</sup> Han knytter videre begrepet ”treklanger” til Harriet Backer, og mener at følgende uttalelse av Karsten i 1919 minner til forveksling om Backer, som han var elev av: ”En farve er ingen farve uten naar den blir stillet mot en anden. Naar saa en tredje kommer til, faar de to sin betydning.”<sup>143</sup> I Messels bok om Karsten utgitt 1995 bruker han imidlertid ikke treklang-begrepet.<sup>144</sup> Spørsmålet er om ”treklangprinsippet” feilaktig er tillagt Matisse, gjennom flere ledd i norsk kunsthistorieskriving. Et konkret og eksplisitt ”treklangprinsipp” finnes i hvert fall ikke i

---

<sup>139</sup> Axel Revold, ”Henri Matisse”, i *Kunst og Kultur*, 24. årgang, (Oslo, 1938), 42.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Stenstadvold, *Idékamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919*, 151-152.

<sup>142</sup> Messel, *Karstens bilder og bildet av Karsten: En monografisk og historiografisk undersøkelse*, 100.

<sup>143</sup> Ibid., 102.

<sup>144</sup> Nils Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, (Oslo: Messel Forlag, 1995).

”Notes d’un peintre”, selv om Matisse i ovenstående utdrag forklarer fargesetting ved hjelp av tre farger.

I et annet avsnitt i artikkelen skriver Matisse at både fargeharmonier og disharmonier kan gi tilfredsstillende virkninger. Han beskriver hvordan han ofte begynner arbeidet med et nytt bilde: ”Når jeg skal starte på et nytt arbeide begynner jeg ofte med å registrere de øyeblikkelige og overfladiske fargeinntrykkene jeg får”.<sup>145</sup> Samtidig benytter han anledningen til å ta avstand fra sine tidlige fauvistiske bilder, og distansere seg fra impresjonistene:

For noen år siden var jeg ofte fornøyd med dette første resultatet. Hvis jeg i dag skulle være tilfreds med dette, ville bildet fremstått som uferdig: jeg ville ha malt noen flyktige øyeblikksinntrykk som jeg dagen etter ikke ville ha gjenkjent, fordi de ikke var et fullstendig uttrykk for mine følelser.<sup>146</sup>

Impresjonistenes øyeblikksskildringer var for Matisse ikke tilfredsstillende. Han ville arbeide videre med bildene til han oppnådde det han kalte en tilstand av fortettet sanseopplevelse som gjør et maleri til et maleri, og målet var å gjøre bildene fredfulle. Her definerer Matisse en ny linje og målsetning for sin kunst, som står i kontrast til hans tidligere bilder, som han omtalte slik: ”Det var en periode hvor jeg ikke kunne henge mine bilder på veggen fordi de minnet meg om øyeblikk av nervøs opphisselse, og jeg ville ikke se dem igjen i rolige stunder”.<sup>147</sup> Jeg tolker dette utsagnet som en avstandtaken fra hans tidligere mer vilkårlig oppløste fauvistiske maleri.

I ”Notes d’un peintre” beskrev altså Matisse hva han tok avstand fra, og hva han ville oppnå, men forela ingen bestemte teorier eller fremgangsmåter for hvordan han skulle nå sine målsetninger.

Matisse hevdet i ”Notes d’un peintre” at hans fargevalg var tilfeldig, og basert på instinkt. Han festet farger til lerretet uten noen forutinntatt plan, og lot seg styre av følelser. Han skrev eksempelvis at hvis han malte et høstlandskap ville han ikke forsøke å huske de farger som er typiske for årstiden, men i stedet la seg inspirere av den følelsen årstiden gav ham, og at disse følelsene også i seg selv kan variere.<sup>148</sup> I forhold til denne gjentatte

---

<sup>145</sup> ”Souvent, quand je me mets au travail, dans une première séance je note des sensations fraîches et superficielles.”, (min oversettelse), Benjamin, *Matisse’s ”Notes of a painter”: Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, Appendiks, 223.

<sup>146</sup> ”Il y a quelques années, ce résultat parfois me suffusait. Si je m’en contentais aujourd’hui, alors que je pense voir plus loin, il resterait un vague dans mon tableau: j’aurais enregistré les sensations fugitives d’un moment qui ne me définiraient pas entièrement, et que je reconnaitrais à peine le lendemain.”, (min oversettelse), Ibid.

<sup>147</sup> ”A une autre époque, je ne laissais pas mes toiles accrochées au mur, parce qu’elles me rappelaient des moments de surexcitation, et je n’aimais pas à les revoir étant calme.”, (min oversettelse), Ibid.

<sup>148</sup> Flam, *Matisse on Art*, 38 og Appendiks, 27.

vektleggingen av instinkt og følelser blir det uriktig å bruke ord som ”regelverk” og ”teori”, selv om disse ordene også har mange betydninger og nyanseforskjeller.

Det viser seg altså vanskelig å finne en forklaring på at Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 har blitt omtalt blant annet som sterkt påvirket av Matissees fargeteori, i ”Notes d’un peintre”. Svarene må derfor søkes i den andre primærkilden vi har til Matissees teorier og metode, nemlig Heiberg og andre elevers nedtegnelser fra og beskrivelse av undervisningen, for å her se hvilke eventuelle teorier om fargen Matisse doserte.

Sarah Stein tok notater under den tidlige fasen av undervisningen på Académie Matisse, i 1908. Her kommer Matisse med rettleiende råd til den enkelte student, samt råd som er mer allmenngyldige. Noe kan oppfattes som regler, men hovedsakelig fremstår det mer som subjektive meninger.

Ifølge Sarah Steins notater uttalte Matisse at fargen skulle dominere maleriet, og at man kom fram til sitt generelle fargeskjema ved å studere modellen lenge og nøye. Bildet skulle bygges opp av forholdet mellom farger, nære og fjerne, som tilsvarte de fargeforhold man så hos modellen. Modellen skulle ikke kopieres, og det skulle ikke være noe samsvar i fargen mellom modellen og bildet. Man skulle sette tre eller fire farger man hadde forstått på lerretet. Én til skulle tilsettes hvis man kunne, hvis ikke skulle man sette bildet fra seg og begynne på nytt. Matisse uttalte ifølge Stein at han i sine egne studier bestemte seg for en bakgrunnsfarge og en generell farge for modellen. Fargene ble valgt ut fra ønsket om atmosfære, harmoni mellom bakgrunnen og modellen, og enhet i modellens skulpturelle kvaliteter.<sup>149</sup> Dette utdraget fremstår mer som en metode, enn en teori eller et regelverk.

Under en korrekturrunde gav Matisse følgende råd til en av sine studenter: ”Velg to punkter, for eksempel motivets mørkeste og lyseste. I dette tilfellet er det modellens svarte hår og stolens gule strå. Anpass alle ytterligere strøk i forhold til disse.”<sup>150</sup> Han fortsatte korrekturrunden med å kommentere fargeholdningen i hver elevs bilde, men disse kommentarene fremstår mer som eksempler og råd tilpasset de enkelte arbeidene, enn allmenngyldige regler. Enkelte setninger kan allikevel trekkes ut: ”Tykk farge gir ikke lys; du må ha den riktige fargekombinasjonen. Ikke forsøk å forsterke formene med høylys, det er bedre å støtte formene gjennom forholdet til bakgrunnen. Du trenger rødt for å gjøre det blå

---

<sup>149</sup> Barr, *Matisse: His Art and His Public*, 551-552.

<sup>150</sup> ”Choose two points: for instance, the darkest and lightest spot of the subject – in this case the model’s black hair and the yellow straw of the stool. Consider every additional stroke in addition to these.”, (min oversettelse), *Ibid.*, 552.

og gule gjeldende”.<sup>151</sup> Dessverre har ikke Stein notert hvilke kunstnere han korrigerer, og vi kan derfor ikke vite om noen av kommentarene gjelder Heibergs bilder.<sup>152</sup>

Det overordnede utsagnet vi kunne trekke ut fra ”Notes d’un peintre” er at det ikke eksisterer noen regler utenfor individet. I Sarah Steins notater kan vi også finne et lignende utsagn fra Matisse skulpturundervisning. Her sier han at modellen ikke skal tilpasses forutfattede teorier eller virkninger:

Modellen skal gjøre et inntrykk, vekke en følelse i deg, som du skal søke å uttrykke. Du må glemme alle dine teorier og ideer når du står foran motivet. Den delen av disse som virkelig er dine vil komme til syne gjennom ditt uttrykk av de følelsene motivet har vekket i deg.<sup>153</sup>

Nok en gang vektlegger altså Matisse det individuelle uttrykket basert på følelser, på bekostning av regler og forutfattede ideer. Sammen med ovennevnte utsagn fra ”Notes d’un peintre” virker dette utsagnet som grunnstammen i Matisse kunstsyn, mens kommentarene til elevene og de mer generelle utsagnene om fargebruk fremstår mer som rettesnor, velmenende råd og personlige oppfatninger, enn allmenngyldige regler.

En annen kilde til Matisse undervisning er de nedtegnelser noen av hans skandinaviske elever har gjort i ettertid, blant annet i forbindelse med utgivelsen av Leo Swanes bok *Matisse* i 1950. Jean Heibergs bidrag til boken ble skrevet 19. September 1944, og han reflekterer her tilbake til den første tiden på Académie Matisse:

I den korte tid skolen hadde eksistert, innen jeg kom inn på den, var allerede den første krise overstått. De fleste var kommet trekkende med store lerreter og var gått løs på dem, som de trodde at Matisse ville ha gjort det. Men det skulle de snart bli kurert for, ikke uten gråt og tenners gnissel, etter hva der fortelles. Lerretene ble mindre og mindre, og til sist ble de erstattet av papir.<sup>154</sup>

Heiberg skriver altså her at elevene forsøkte å male slik Matisse gjorde, men at han raskt slo ned på det. At lerretene ble erstattet av papir viser at Matisse først ville at elevene skulle lage arbeidsskisser i stedet for å male fritt rett på lerretet. Heiberg skriver at han selv holdt seg til tegningen i begynnelsen, men:

---

<sup>151</sup> ”Thick paint does not give light; you must have the proper color-combination. For instance, do not attempt to strengthen your forms with high lights. It is better to make the background in the proper relation to support them. You need red to make your blue and yellow count.”, (min oversettelse), Ibid.

<sup>152</sup> Matisse har uansett ikke kommentert *Kvinneakt* under undervisningen, ettersom bildet ble malt i 1912.

<sup>153</sup> ”It must impress you, awaken in you an emotion, which in turn you seek to express. You must forget all your theories, all your ideas before the subject. What part of these is really your own will be expressed in your expression of the emotion awakened in you by the subject.”, (min oversettelse), Barr, *Matisse: His Art and His Public*, 551.

<sup>154</sup> Swane, *Matisse*, 149.

Likevel unngikk heller ikke jeg å få en ordentlig overhaling i første omgang. Jeg hadde lagt meg til atskillig manér i tegningen, en ondulerende linje, som skulle virke følsom. Dette slo Matisse straks ned på og sa at på den måten kunne man tegne flammer, men ikke form.<sup>155</sup>

Matisse hadde med andre ord klare formeninger om elevenes arbeider, men også Heiberg vektlegger at læreren var interessert i å utvikle hver elevs individuelle uttrykk:

Han ga seg god tid med hver enkelt elev i det første året, innen vi ble altfor mange, og han hadde en fantastisk evne til å finne frem til hovedsaken i hvert enkelt tilfelle. Man hørte usedvanlig lite om at *det* var for kort og *det* for langt, og skjønt han befattet seg intensivt med hver elevs egenart, hadde det han ytret verdi for alle.<sup>156</sup>

Når det gjelder spørsmålet om Matisses fargelære, skriver Jean Heiberg at det tok litt tid før han fikk øynene opp for det han kaller den klare logikk i Matisses farge. Her antyder han altså at det finnes en viss logikk, men han skriver videre:

Kom han inn på fargen, fantes det ingen faste forskrifter, hverken med hensyn til fargesyn eller teknikk. "Tous les moyens sont bons" – var et av hans uttrykk. Han lot hver og en gjøre som han ville. Det var sammenhengen det kom an på, og hans anvisninger gjorde ikke krav på å være absolutt bindende. Det var nonsens å si om en enkelt farge at den var vakker eller stygg, noe slikt ble den først når den kom sammen med en eller to andre farger.<sup>157</sup>

Dette er sammenfallende med Sarah Steins notater, og den viktigste setningen er: "Han lot hver og en gjøre som han ville", samt at anvisningene han gav ikke var absolutt bindende, og at det ikke fantes noen faste forskrifter når det gjaldt fargesyn og teknikk. Heiberg fremholder videre:

Han understreket ofte fargenes egen verdi eller funksjon uavhengig av hva man kaller valøren, hvor grunnlaget er skalaen fra svart til hvitt. Ikke slik at valørmaleriet var tabu; men det dreiet seg her om et enten-eller. Som et eksempel på valørmaleri nevnte han Corot, og han satte sannelig Corot høyt nok.<sup>158</sup>

Utdraget viser at Matisse var åpen for ulike metoder, men at man måtte være konsekvent når man først hadde valgt.

Nedtegnelser fra andre elever støtter opp om Heibergs erindringer og Steins notater. De fremhever også at det individuelle uttrykket var det viktigste. Tyske Hans Purrmann har beskrevet den smertefulle testingen og kritikken elevene måtte igjennom: "Han ville strippe

---

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid., 149-150.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Ibid., 150.



hvert arbeid ned til dets minste essens, undersøke hva som var igjen av individuelt uttrykk, og vie sine krefter til å klargjøre og forsterke det som var igjen.”<sup>159</sup>

Den svenske kunstneren Tor Bjurström har fremholdt at det Matisse først og fremst hjalp elevene med, var å forstå seg selv.<sup>160</sup> Hans kollega Edward Hald har fulgt opp dette: ”Matisse var som lærer ingen eksaltert fantast eller propagandist [...] og søkte aldri å drive elevene i noen annen retning enn deres tilbøyelighet gikk. Han ville lære dem å se selv.”<sup>161</sup>

Einar Jolin understreker at Matisse vektla hver elevs egenart: ”Han forsøkte aldri å påvirke elevene til å male som han selv malte, men gjorde seg tvert imot umak for å forstå hver elevs egenart og anlegg og bedømte ham etter det.”<sup>162</sup> Jolin har også noen tanker om hvorfor Matisse valgte å stenge skolen: ”[...] jeg kan gjette meg til at han syntes det var litt nedslående å se at så mange av elevene hans etterapet ham på en høyst uintelligent måte”.<sup>163</sup> Dette er selvfølgelig bare en personlig betraktning, men den føyer seg inn i rekken av utsagn som underbygger at Matisse ikke søkte etterlignere, og at han derfor ikke forela sine studenter å følge et sett strenge regler. Per Krohg bekreftet dette: ”Matisse lærte oss å se selv, å stå på egne ben og ikke på andres [...]”<sup>164</sup>

Axel Revold har avvist at Matisses uttalelser skulle regnes som allmenngyldige:

Hjemmefra fikk vi snart høre at vi ble tvunget inn i en bestemt, fastslått form, men det var en meget flyktig og overfladisk dom. En ren misforståelse! [...] Det nye krav gikk bare ut på en til det ytterste presis og ærlig fremstilling av formen og en likeså klar og ren farge, sett ut fra fargetonenes innbyrdes avhengighet av hverandre. [...] Hans undervisning gikk snarere ut på en innlevelse i ens arbeid med direkte påvisning av det logisk riktige ut fra ens egne forutsetninger. Det var mer tale om inspirasjon for den enkelte enn om almenngyldige uttalelser.<sup>165</sup>

Revold bekrefter altså at korrekturen var personlig og tilpasset individet, og ikke et sett bestemte regler som gjaldt for alle, selv om noe av det Matisse foreleste også kunne virke allmenngyldig.

Sigfrid Ullmann fremholder at kunstkritikerne hadde en oppfatning av at Matisse-elevene skulle følge et bestemt program:

---

<sup>159</sup> ”He would strip each work down to its bare essence, examine what was left for any trace of individual expression, and then devote himself to clarifying and strengthening this residuum.”, (min oversettelse), Spurling, *Matisse The Master; A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*, 23.

<sup>160</sup> Swane, *Matisse*, 145.

<sup>161</sup> Ibid., 147.

<sup>162</sup> Ibid., 151.

<sup>163</sup> Ibid., 152.

<sup>164</sup> Ibid., 153.

<sup>165</sup> Ibid., 155-156.

Kunstanmelderne pleier å vise sin skarpsindighet i spørsmålet hvem av ”matissene” som i størst utstrekning har virkeliggjort ”programmet”. Jeg fikk nærmest det inntrykk av Matisse som lærer, at han syntes elevene godt kunne overlate til ham selv å realisere sitt kunstneriske program, men at han gjerne skulle ha bibrakt dem noe av den evnen til klarsyn, som var hans eget tilkjempede utgangspunkt for fremstøt mot nye mål.<sup>166</sup>

Også Walther Halvorsen poengterer at elevene ikke arbeidet etter noen bestemt kunstnerisk fordring på akademiet: ”Matisse gjorde aldrig noget forsøk paa at paatrykke nogen sin opfatning.”<sup>167</sup> Han skriver videre at alle nordmennene malte på sitt vis, og at ingen forsøkte å etterape læreren eller hverandre. Halvorsen omtaler Matisse som en god lærer, fordi han hadde en kald og klar hjerne, og ofte kom fram til kunstneriske resultater ved klokskap og beregning. Han skal gjentatte ganger under undervisningen ha sagt: ”De er ikke her for at gjøre kunstverker, forsøk ikke at være bizar og original, her skal De lære at bli moden nok til at utfolde Deres personlighet.”<sup>168</sup> Halvorsen fremhever allikevel Heiberg som en kunstner som lot seg påvirke av læreren, og som et godt eksempel på ”retningen”:

Heiberg har lagt sig Matisse indstændig paa hjertet, har studert maalbevist og arbeidet utrættelig med farven, som nu mere og mere begynder at føie sig under hans herredømme. Heiberg vil skape skole, hos ham ser man endda tydeligere end hos Sørensen, hva retningen vil – den djerne forenkling og rene anvendelse av farven.<sup>169</sup>

Sammenfatningen av disse utdragene fra Matisse-elevenes tekster viser at det er feil å snakke om noe slikt som Matisses regler eller Matisses prinsipper, og at han skal ha ønsket å overføre dette til elevene. Matisse hadde ingen vitenskapelig fargeteori som alle hans elever skulle følge som et fastsatt program, selv om det finnes en mulighet for at enkelte av hans utsagn kan ha blitt oppfattet slik. De viktige læresetningene fra Matisse var at harmonien lå i forholdet mellom de forskjellige fargene, og disse skulle velges ut fra kunstnerens personlige temperament for å best mulig uttrykke hans følelser.

I ”Notes d’un peintre” fremkommer det tydelig at Matisse mener at det ikke eksisterer noen regler utenfor det enkelte individ. Dette står som et klart brudd med undervisningsformen ved École des Beaux-Arts. De prinsipper Matisse utlegger i artikkelen er ikke allmenne regler som han mente alle kunstnere skulle følge, men kan allikevel oppfattes som en programerklæring for en ny kunstretning. Hver mann sitt uttrykk er nettopp grunnidéen i ekspresjonismen. Matisse-elevenes nedtegnelser viser også at læreren skydde etterliknere, og at han var opptatt av at elevene skulle skape sitt eget uttrykk. På den annen side virker en del av hans utsagn belærende, og elevene kan ha hatt forskjellige tolkninger av

---

<sup>166</sup> Ibid., 161.

<sup>167</sup> Halvorsen, ”Kunst og unge kunstnere” i *Kunst og Kultur*, 1911, 254-255.

<sup>168</sup> Ibid., 255.

<sup>169</sup> Ibid., 261.

om det han foreleste kun var gode råd, eller om det var bestemte regler alle skulle følge. Her spilte også språkproblemet inn, men Heiberg var en av få av elevene som behersket fransk relativt godt.

Årsaken til at jeg har valgt å bruke så mye plass på forskjellige elevers nedtegnelser, er at dette er den viktigste og nærmeste kilden til å oppleve og forstå hva og hvordan Matisse underviste. Dette er igjen viktig for å kunne drøfte Matisses faktiske påvirkning på Heibergs kunst, og om Matisse forela spesifikke teorier, metoder, eller regler som Heiberg kan ha fulgt. Samtidig må det innvendes at memoarlitteratur må studeres med kritiske øyne, da den har en tendens til å bli sentimental, eller endret gjennom tid og tilpasset kritikk, slik at den står som en forsvarstale og forklaringsmodell. De mange, både norske og utenlandske, Matisse-elevenes nedtegnelser er imidlertid så samsvarende at de må kunne taes for å være korrekte beskrivelser av undervisningen på Académie Matisse.

### **3.3 Formale likheter som resultat av en metode?**

Ovenstående utdrag fra litteraturen om Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 viser at det er en konsensus om at dette er et meget Matisse-påvirket bilde. Tydelige forskjeller mellom lærer og elevs kunst blir imidlertid også nevnt. Selv om jeg nå har argumentert for at det jeg mener var den viktigste regelen for Matisse var at det ikke eksisterer noen regler utenfor det enkelte individ, og at han ikke søkte etterliknere, er det ikke til å unngå å se at Heibergs akter har meget klare formale likhetstrekk med lærerens akter.

Matisses teorier og kunstsyn fremstår ikke som bestemte allmenngyldige formler og regler, men jeg stiller spørsmålet om det er mulig å anse dem som en metode. Det kan da være visse prinsipper ved denne metoden som Heiberg har fulgt, uten at det nødvendigvis betyr at han ”konstruerte maleriet ved hjelp av et regelverk”, slik Lange og Messel hevder. For å diskutere Matisses påvirkning på Heibergs kunst kan det være formålstjenlig å skille mellom den kreative prosessen, som kan ha vært farget av lærerens metode, og selve resultatet/maleriet, som et personlig uttrykk, men kanskje også som et direkte resultat av Matisses metoder, og også av Matisse som visuelt forbilde.

Skulle Heiberg konsekvent ha fulgt Matisses ideer slik de foreligger i ”Notes d’un peintre”, ville hans eget personlige uttrykk vært det fremste målet. Utelukker dette at Heibergs kunst kan sies å ha klare formale referanser til Matisses kunst?

### 3.3.1 Den kreative prosessen – Matisses pedagogikk og metode

Matisses pedagogikk og metode kan leses både ut av ”Notes d’un peintre”, og av hans elevers notater, hovedsakelig Sarah Steins. I artikkelen vektlegger han at det han først og fremst søker er uttrykket, og at dette skal komme fra kunstnerens eget temperament, og som et resultat av en intuitiv prosess. Den kreative prosessen var ikke intellektuelt betinget. Han mente at man kom fram til uttrykket gjennom komposisjonen, som både har dekorativ verdi, og er et uttrykk for kunstnerens følelser: ”Komposisjon er kunsten å dekorativt arrangere de ulike elementene man har til rådighet, for å best uttrykke sine følelser.”<sup>170</sup> Matisse knytter altså det rent formale til det subjektive. Videre fremholder han at det som interesserer ham mest verken er stilleben eller landskap, men nettopp menneskefiguren. Dette fordi ”Det er gjennom den at jeg best lykkes i å uttrykke den nesten religiøse følelsen jeg har overfor livet.”<sup>171</sup> Matisse fremlegger i artikkelen en metode, altså en fremgangsmåte, for hvordan han maler en kvinnekropp: ”Hvis jeg nå skal male en kvinnes kropp forsøker jeg først å fange det grasiøse og yndige, men jeg vet at det må noe mer til. Jeg forsøker å fortette kroppens vesen ved å tegne dens karakteristiske linjer.”<sup>172</sup>

Disse konkrete setningene, som er en bestemt metode for hvordan Matisse malte menneskefiguren, kan ha blitt overtatt av Heiberg. Vi ser i hans akter, som Matisses, nettopp en tydelig forenkling av menneskekroppen, hvor hver linje understreker og fremhever modellenes karakter. Dette gjøres på bekostning av det grasiøse og yndige, som nedprioriteres til fordel for de karakteristiske linjene. Denne metoden synes særlig å være brukt i *Akt mot blå bunn* fra 1910, samt aktene han utførte etter at han sluttet på Matisses akademi.

I ”Notes d’un peintre” fremholder Matisse at han ønsker å uttrykke ro, likevekt, renhet og harmoni gjennom kunsten. Han søker en dypere, mer varig kunst. Dette aspektet står i sterk kontrast til hans urolige, fargesterke tidlig-fauvistiske bilder. Hans nye mål for kunsten uttrykkes i den berømte ”lenestolparagrafen”:

---

<sup>170</sup> ”La composition est l’art d’arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer ses sentiments.”, (min oversettelse), Benjamin, *Matisse’s ”Notes of a painter”: Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, Appendiks, 221-222.

<sup>171</sup> ”C’est elle qui me permet le mieux d’exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie.”, (min oversettelse), Ibid., Appendiks, 229.

<sup>172</sup> ”J’ai à peindre un corps de femme: d’abord, je lui donne de la grâce, un charme, et il s’agit de lui donner quelque chose de plus. Je vais condenser la signification de ce corps, en recherchant ses lignes essentielles.”, (min oversettelse), Ibid., Appendiks, 223.

Jeg drømmer om en kunst som har balanse, renhet og ro, uten foruroligende og utfordrende motiver. En kunst for det intellektuelle menneske, det være seg forretningsmann eller forfatter, som beroliger og lindrer mentalt, som er som en god lenestol hvor man kan hvile sin trette kropp.<sup>173</sup>

Han hadde en bestemt forretningsmann i tankene da han skrev denne sekvensen, nemlig hans velgjører, russeren Sergei Shchukin, som mente Matissees verker hadde en beroligende effekt etter en lang dags jobb.<sup>174</sup>

Utdraget viser at Matisse søkte en type meditasjons- eller kontemplasjonsbilder, hvor hans publikum skulle finne mental hvile. Dette kan knyttes sammen med hans ovenstående utsagn om at han har en nærmest religiøs følelse overfor livet, og at han best uttrykker dette gjennom å male menneskefiguren. I ”Notes d’un peintre” fremlegger Matisse en tanke om en slags guddommelighet, og at det finnes noe varig og evig hvis man søker under det overfladiske.

Denne søken etter en dypere, mer varig og evig kunst finnes også i Matissees undervisningsmetode. Sarah Steins notater fra undervisningen viser at han også her snakket om kontemplasjon: ”Til ens arbeid må en bringe kunnskap, kontemplasjon over modellen eller motivet, og fantasien til å berike det en ser. Lukk øynene og hold på synet, og utfør arbeidet med dine egne følelser.”<sup>175</sup> Modellen skulle ikke avbildes i samsvar med forutinntatte teorier eller ønskede virkninger. Man skulle i stedet glemme alle teorier og ideer, og uttrykke den følelsen man fikk overfor modellen.<sup>176</sup> Matisse oppfordret også til en viss tilbakeholdenhet når det gjaldt uttrykket. Overdrivelser skulle ikke være tilfeldige, men alltid samsvare med modellens karakter.<sup>177</sup> Dette kan også sees i sammenheng med at han søkte et dypere, mer varig uttrykk, og ikke et tilfeldig og flyktig førsteinntrykk.

Matisse oppfordret altså ikke elevene til å male direkte fra modellen, slik for eksempel impresjonistene og elevene ved École des Beaux-Arts gjorde. Han ville i stedet at elevene skulle lukke øynene og male et indre erindringsbilde av modellen, som var farget av ens egne følelser. De skulle formidle en intuitiv, dypere opplevelse og erkjennelse av modellen. Matisse skal som tidligere nevnt ha fått Heiberg til å modellere med ryggen mot modellen under en time i skulpturklassen. Dette er grunnstammen i Matissees metode. Ved å lukke

---

<sup>173</sup> ”Ce que je rêve, c’est un art d’équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l’homme d’affaires aussi bien que pour l’artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d’analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques.”, (min oversettelse), Ibid., Appendiks, 229-230.

<sup>174</sup> Spurling, *Matisse The Master: A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*, 61.

<sup>175</sup> ”To one’s work one must bring knowledge, much contemplation of the model or other subject, and the imagination to enrich what one sees. Close your eyes and hold the vision, and then do the work with your own sensibility.”, (min oversettelse), Barr, *Matisse: His art and his public*, 550.

<sup>176</sup> Ibid., 551.

<sup>177</sup> Ibid., 550.

øyene og male ens eget erindringsbilde av modellen, og å fortette kroppens vesen ved å tegne dens karakteristiske linjer, kunne hver elev følge lærerens metode, men resultatene ville bli svært individuelle, og farget av deres egne følelser, preferanser og talent. Dette gjør at Matisse-elevenes malerier har klare formale likhetstrekk seg imellom, og med lærerens bilder, men stiller man bildene ved siden av hverandre vil man se at de allikevel er svært forskjellige, og at alle har sitt eget personlige uttrykk. Heiberg, Sørensen og Brings studier av Bevilacqua er et godt eksempel i denne forbindelse, og det samme er det velkjente sammenlikningsgrunnlaget av de vidt forskjellige studiene av den kvinnelige modellen kalt ”den trojanske hesten” utført i 1910 på Académie Matisse av Henrik Sørensen, Alf Lundeby, Sigrid Hjertén og Ludvig Karsten.

### 3.3.2 Det kunstneriske produkt – Med Matisse som visuelt forbilde?

Heibergs intellekt, grundighet og logiske evner blir gjerne trukket fram av hans venner, bekjente, og i samtidige kilder. Johan H. Langaard omtaler ham for eksempel som en intellektuell kunstner, med en aldri sviktende logikk, og med en kjølig og beregnende evne. Langaard mener at dette, samt hans kunstneriske talent, gjorde at Heibergs første arbeider på Académie Matisse er de minst famlende og usikre av de norske Matisse-elevenene. Om *Kvinneakt* fra 1912 fremholder Langaard at ”Hans uttale er like ren og sterk som lærerens. Med like stort talent som ham har han dyrket studiet av denne kolorit.”<sup>178</sup> Langaard mener maleriet avkrever en udelte beundring for det han omtaler som Heibergs sjeldne modenhet og kultur.<sup>179</sup>

Langaard, og flere av samtidens kritikeres, oppfatning av Heiberg som en intellektuell kunstner står i sterk kontrast til Lange og Messels bruk av det meget ladete ordet ”naivitet”. Hva er det ved Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 som gjør at Lange og Messel har omtalt det som et demonstrasjonsstykke? Jeg har vist at Matisses metode og teorier har bidratt til formale likheter mellom lærer og elevs kunst. I tillegg kommer spørsmålet om på hvilken måte Heiberg kan ha latt seg påvirke av læreren som visuelt forbilde. Kan bakgrunnen for bruken av ordet ”demonstrasjonsstykke” finnes her?

Gjennomgangen av Heibergs akter, og de komparative analysene med tilsvarende malerier av Matisse, har vist at Heiberg har en rekke referanser til, og lån fra lærerens kunst, og at han helt tydelig har satt ut i praksis det Matisse doserte i undervisningen, selv om veiledningen ofte fremstår som veldig vag. Men det er samtidig vanskelig å si at et bestemt

---

<sup>178</sup> Johan H. Langaard, ”Malere i Rasmus Meyers samling” i *Kunst og Kultur*, 1925, 240.

<sup>179</sup> Ibid.

maleri av Heiberg er påvirket av et konkret bilde av læreren. Det synes som om Heiberg var klart sterkere påvirket av Matisse som teoretiker og hans metode, enn av Matisse som et direkte visuelt forbilde. Det var allikevel Matisses visuelle representasjoner som først, og meget sterkt, fanget Heibergs oppmerksomhet. Det er kanskje derfor også at vi i de tidligste aktene tydelig kan identifisere Matisse som påvirkningskilde, som i *Italienermodell* fra 1908. Etter hvert som Heiberg ble kjent med Matisses metode og teorier gjennom undervisningen og ”Notes d’un peintre”, synes påvirkningen å være sterkere forankret i dette enn i Matisses kunstneriske produksjon.

Matisse hadde allerede i den perioden Heiberg var elev hatt en rekke svært forskjellige uttrykksformer, og Heiberg hadde mulighet til å se eksempler på disse i private og offentlige samlinger, og i Matisses atelier i forbindelse med undervisningen. Matisse var fortsatt en søkende og eksperimenterende kunstner på den tiden hvor han selv opererte som lærer for en lang rekke studenter. Den svenske eleven Edvard Hald skrev i 1911 at Matisses kunst ”saknar bestämd karaktär”.<sup>180</sup> De inntrykk han som praktiserende kunstner, teoretiker og lærer gav sine studenter synes mangeartede, forvirrende, og til dels motstridende. Hald skriver om ”Notes d’un peintre” at ”...fremstillingen var klar og likefrem, men jeg syntes likevel ikke at det alltid stemte med virkeligheten eller med det han malte.”<sup>181</sup> Å snakke om Matisse som visuelt forbilde for Heiberg blir derfor svært lite konkret. Gjennomgangen av aktene har vist at Heiberg lot seg inspirere av Matisse kunst, men kun i et svært selektivt utvalg av hans ulike uttrykk. Det er særlig de tidlige aktene fra 1900-1903, og aktene som ble reproduisert i ”Notes d’un peintre” som fremstår som tydelige referanser.

Heiberg har i utførelsen av sine akter fulgt sin lærers metode ved å forenkle og ”fortette kroppens vesen”, slik at kun de karakteristiske linjene står igjen. Han har ikke malt en naturalistisk avbildning av det direkte, rene synsintrykket, men modellen slik han har oppfattet ham/henne. Betoningen av de karakteristiske trekkene gjør at figurene fortsatt fremstår som identifiserbare individer, selv om de er svært forenklet og lite naturalistiske. Særlig gjelder dette *Akt* fra 1911 og *Kvinneakt* fra 1912.

I tillegg til tilegnelsen av Matisses metode og teorier har hans akter vært et visuelt forbilde for Heiberg, men kun i den grad at Heiberg, bevisst heller enn naivt, har trukket ut fra lærerens kunst kun de elementer han fant inspirerende, og som han fant nyttig for selv å forme sitt personlige uttrykk. Dette gjør at lærer og elevs kunst på grunn av metoden og den

---

<sup>180</sup> Werenskiöld, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 37.

<sup>181</sup> Ibid., 36.

teoretiske bakgrunnen, særlig når det gjelder fargebruken, har klare likhetstrekk, men at de ved nærmere undersøkelse har hvert sitt identifiserbare individuelle uttrykk.



## 4. Påvirkning og inspirasjon - Heiberg på den internasjonale kunstscenen

Jeg siterer Arne Eggum, som stiller spørsmålet ”For hvordan måler man påvirkning i billedkunsten som ikke nedfeller seg som tydelig etterligning i utførelse, stil eller teknikk?”<sup>182</sup> Diskusjoner omkring påvirknings- eller inspirasjonskilder er problematiske, fordi man står i fare for å ende opp med synsing og gjetting framfor verifiserbare fakta. I noen tilfeller kan kunstneren selv ha uttalt eller bekreftet en bestemt påvirkningskilde, men i de tilfeller hvor dette ikke tydelig uttrykkes av kunstneren selv, må en grundigere og videre undersøkelse av kontekst, miljø, reiser, museumsbesøk, fotografier, publikasjoner, brev og andre skriftlige kilder og så videre foretas. En kunstner lever ikke isolert fra omverdenen, og må nødvendigvis forholde seg til de impulser han daglig mottar. Mens vi hos noen kunstnere kan se en klar videreføring av forutlevende eller samtidige kunstneres arbeider, kan andre inspireres til å bryte med tradisjonen for å skape et fullstendig nytt billedspråk. Begge disse innfallsvinklene er uansett og uunngåelig et uttrykk for hvordan man forholder seg til den tid man lever i.

Matisse la selv aldri skjul på at han ble inspirert av andre kunstnere. Dette gav han blant annet klart uttrykk for i et intervju med Guillaume Apollinaire i 1907. Her sier han at han har studert både gamle og moderne kunstneres ideer og teknikk for å utvide sin kunnskap og stille sin nysgjerrighet. Matisse mente at en kunstner utviklet og hevdet seg gjennom de kampene han måtte igjennom når han ble satt opp mot andre kunstnere.<sup>183</sup> I ”Notes d’un peintre” referer han til kunstnere som Chardin, Cézanne, Giotto, Rodin og Leonardo da Vinci.

Jean Heibergs møte med den internasjonale kunstscenen har heller ikke unngått å sette spor hos ham. De komparative analysene og karakteristikkene av Matisse og Heibergs akter har vist at lærerens kunst, teorier og metode utløste en enorm endring og utvikling hos Heiberg. Han fant imidlertid også andre internasjonale kunstnere svært inspirerende.

Heiberg benyttet anledningen til å besøke de store museene mens han oppholdt seg i Paris, særlig Louvre, Trocadéro og Luxembourg-museet. I tillegg fantes en lang rekke kunstgallerier med vekslende utstillinger, som Druet og Bernheim-Jeune. Hos sistnevnte ble det blant annet holdt separatutstillinger av van Gogh og Kees van Dongen, i henholdsvis februar og desember 1908. Før Bernheim-Jeunes Matisse-utstilling januar 1910 hadde

---

<sup>182</sup> Arne Eggum, ”Brücke og Edvard Munch”, i *Ekspresjon! Edvard Munch – Tysk og norsk kunst i tre tiår: 1905-1935*, (Oslo: Munch-Museet, 2005), 49.

<sup>183</sup> Flam, *Matisse on Art*, 31-32.

galleriet en større mønstring av Cézannes kunst. Marit Werenskiold fremholdt i *De norske Matisse-elevne* at van Dongen og især Cézanne stod sentralt i de norske Matisse-elevnes bevissthet.<sup>184</sup> Jeg vil videre diskutere Heibergs forhold til disse og andre kunstnere han kan ha latt seg påvirke av.

#### 4.1 Heibergs uteakter fra 1913 – Påvirkning fra Cézanne?

Marit Werenskiold fremholder i *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses* at Matisses ideal i fransk samtidig kunst var Paul Cézanne.<sup>185</sup> I *De norske Matisse-elevne* hevder hun at Matisse-elevne syntes langt sterkere preget av det hun omtaler som Cézannes formdyrkende, klassisk avbalanserte kunst enn av lærerens mer eksperimentelle og dristig deformerende flatemaleri. Videre mener hun at det er mye som taler for at elevene så Matisse mer som en formidler av Cézannes kunstneriske sannheter, enn som en selvstendig kunstnerpersonlighet. Matisses refererte ofte til Cézanne under sine korrekturrunder, og undervisningen bygget mye på Cézanne, både som kunstner og tenker.<sup>186</sup> I 1908 skal Matisse ifølge Max Weber ha omtalt Cézanne foran sine elever som "le père de nous tous" ("vår alles far"). Vi ser klare referanser til Cézanne i en rekke av Matisses verker, og han ble selv i en artikkel i *New York American* i 1910 omtalt som en disippel av Cézanne.<sup>187</sup> Heiberg har derfor til felles med læreren at han hentet inspirasjon fra andre kunstnere, og at samtiden kommenterte dette, ofte, men ikke alltid, i negative ordelag.

Den svenske Matisse-eleven Isaac Grünewald har reagert på den ensidige vektleggingen av Matisse som påvirkningskilde for elevene, og har poengtert at Delacroix, Courbet, Corot, Manet, Renoir, Pissarro, Cézanne og van Gogh også fascinerte og inspirerte dem. Han trekker frem Cézanne som den viktigste av disse: "Den, som djupast ock klarast skulle sätta sin prägel på det mesta, både bästa och sämsta, som presterades i det moderna måleriet under de senaste fyra decennierna, var dock Paul Cézanne."<sup>188</sup> Axel Revold har også understreket Cézannes betydning som tidens viktigste uttrykk, og at Matisse utledet noen av de meste sentrale verdier i malerkunsten fra ham.<sup>189</sup>

Matisse la selv aldri skjul på sin store beundring for Cézanne. Han kjøpte Cézannes *Trois Baigneuses* (*Tre badere*, ill. 18) fra 1879-1882 av kunsthandleren Ambroise Vollard i

---

<sup>184</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 43-44.

<sup>185</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses*, 31. Giotto fremheves som en like beundringsverdig fortidig kunstner.

<sup>186</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 44, 75.

<sup>187</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 87.

<sup>188</sup> Grünewald, "Cézannes budskap", 1937, 153-154.

<sup>189</sup> Revold, "Henri Matisse", 1938, 37.

1899, etter at han først hadde bestemt seg for en versjon av van Goghs *Arlésienne*. Da Matisse oppdaget bildet av Cézanne syntes han at det fullstendig overgikk van Goghs. Matisse holdt fast ved sin Cézanne gjennom lange tider med økonomiske vanskeligheter. I 1936 donerte han bildet til Petit Palais, Paris' bymuseum, sammen med et brev som klart uttrykker hva maleriet har betydd for ham: "Det har holdt motet mitt oppe gjennom kritiske øyeblikk i min kunstnerkarriere. Det har gitt meg tro og standhaftighet."<sup>190</sup> Marit Werenskiold fremholder i *The Concept of Expressionism* at Matisse må ha ansett Cézanne som personifikasjonen på hans kunstnerideal, som en intuitivt kreativ personlighet, uavhengig av andres normer og autoritære regler.<sup>191</sup>

Cézannes innflytelse på den franske kunstscenen skjøt først fart i 1904, inntil da hadde han stått i skyggen av van Gogh, Gauguin og impresjonistene. På Salon d'Automne dette året ble det vist 42 malerier av Cézanne, og på hver av høstsalongene de to påfølgende årene var enda ti verk inkludert. Etter hans død i 1906 viste Bernheim-Jeune i 1907 en utstilling med 79 akvareller, Salon d'Automne hadde en minneutstilling med 48 malerier, og en lang rekke artikler og brev ble publisert.<sup>192</sup>

Matisses beundring for Cézanne lå altså forut for de fleste andre. Når han skrev "Notes d'un peintre" hadde han allerede mange år med studier av Cézanne bak seg, noe som fremkommer flere steder i artikkelen. Det teoretiske språket i "Notes d'un peintre" bygger i seg selv på Cézanne.<sup>193</sup> Dette fremkommer ikke eksplisitt, men vises i Matisses ordvalg og prioriteringer. Matisse refererer for eksempel gjentatte ganger til følelser, både når det gjelder valg av farge, og følelser ovenfor motivet. Her kan han ha vært inspirert av utsagn fra Cézanne, som "Å male er ikke å kopiere en gjenstand, men å forstå ens følelser"<sup>194</sup>, og "Å male er å registrere ens følelsers farge".<sup>195</sup> Følgende utsagn er særlig interessant:

Kunstneren har to ting: øyet og hjernen, og de to må hjelpe hverandre. Kunstneren må arbeide for deres felles utvikling, med øyet gjennom dets inntrykk av naturen, med hjernen og dets logiske organisering av følelser, som gir uttrykkets midler.<sup>196</sup>

---

<sup>190</sup> "[...] it has sustained me spiritually in the critical moments in my career as an artist; I have drawn from it my faith and my perseverance [...]", (min oversettelse), Barr, *Matisse: His art and his public*, 38- 40.

<sup>191</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 31.

<sup>192</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 87.

<sup>193</sup> Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, 181.

<sup>194</sup> "Peindre d'après nature ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations.", (min oversettelse), Ibid., 181, 137.

<sup>195</sup> "Peindre c'est enregistrer ses sensations colorées.", (min oversettelse), Ibid.

<sup>196</sup> "Dans le peintre il y a deux choses: l'oeil et le cerveau, tous deux doivent s'entre-aider: il faut travailler à leur développement mutuel; à l'oeil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations colorées.", (min oversettelse), Ibid.

Her bruker Cézanne to termer som Matisse stadig vender tilbake til i "Notes d'un peintre", følelser og uttrykk. Et brev fra Matisse til kunstnerinnen Henri Manguin viser at ovenstående fraser er blitt sentrale i Matisses tanker om kunst: "Jeg er fullstendig fordypet i malingen, forsøker å se litt videre, og, først og fremst, jeg forsøker å samle og organisere mine følelser."<sup>197</sup>

Cézanne har selv betegnet sin kunst på en måte som er slående lik utdraget fra Matisses "Notes d'un peintre" som jeg har gjengitt på side 43, hvor Matisse reflekterer omkring hvordan han kommer fram til et harmonisk uttrykk gjennom fargen, og om fargenes innbyrdes forhold. Utdraget fra "Notes d'un peintre" er påtakelig samsvarende med følgende sitat fra Cézannes:

Modelleringen er et resultat av farvetonernes eksakte indbyrdes forhold. Naar tonerne er harmonisk sidestillet og de er der alle, modellerer billedet sig av sig selv. – Man skulde ikke si modellere, men modulere. – Jo mere farven harmoniserer sig, desto mere præciseres tegningen. Naar farven har naadd sin fulde rigdom, har formen sin hele fylde.<sup>198</sup>

Disse eksemplene viser altså at Matisses språk og holdninger på avgjørende punkter er påfallende likt uttalelser fra Cézanne.

Cézanne viste, som Matisse senere gjorde i "Notes d'un peintre", en avstandtagning til impresjonismen, som han tidvis ble satt i bås sammen med: "Jeg ville gjøre noe solid og varig ut av impresjonismen, slik som kunsten i museene,"<sup>199</sup> og "[...] man må komponere bilder slik mesterne gjorde, ikke som impresjonistene, som skjærer ut en tilfeldig bit av naturen. Man må sette inn figurer".<sup>200</sup> Impresjonismen var for Cézanne for flyktig, og han søkte tilbake til de opprinnelige og grunnleggende formene: "Alt i naturen modellerer seg i forhold til kulen, kjeglen og sylindren",<sup>201</sup> og han la til: "Man må lære seg å male etter disse enkle figurene, siden kan man gjøre som man vil."<sup>202</sup>

---

<sup>197</sup> "I am completely absorbed in painting, trying to see a little further and, above all, trying to collect and organize my sensations.", (min oversettelse), Ibid., 182.

<sup>198</sup> Jens Thiis, "Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri, Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen", *Kunst og Kultur*, 1912-1913, 39.

<sup>199</sup> "J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées.", (min oversettelse), Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, 183, 317.

<sup>200</sup> "[...] il faut faire des *tableaux*, composer des *tableaux* comme l'ont fait les maîtres, non pas comme l'ont fait les Impressionnistes qui découpent un morceau de nature au hasard, mettre des personnages.", (min oversettelse), Ibid., 180, 316.

<sup>201</sup> Grünewald, "Cézannes budskap", 1937, 157.

<sup>202</sup> Ibid.

Selv om Matisse beundring for Cézanne er ubestridelig, nevner han ham allikevel eksplisitt kun to steder i "Notes d'un peintre". Han siterer Cézanne, "Jeg vil lage et bilde,"<sup>203</sup> og han fremhever Cézannes mesterlige evner til å komponere et maleri:

Se i stedet på et maleri av Cézanne: i dem er alt så godt arrangert at uansett hvor mange figurer som er representert, og uansett hvor langt unna du står, vil du være i stand til å skille figurene fra hverandre, og du vil alltid se hvilken kroppsdel som tilhører hvilken kropp.<sup>204</sup>

Matisse ideal om klarhet, sammenheng og harmoni kunne han altså se i Cézannes komposisjoner. Selv om Matisse bare nevner Cézanne to ganger i artikkelen, er han den eneste kunstneren, i tillegg til Giotto, som omtales i et utelukkende positivt ordelag. Matisse beundring og mangeårige studium av Cézanne og hans *Trois baigneuses* gav seg utslag i hans kunst, både i motivvalg og billedbehandling. I årene etter at fauvismen hadde nådd sin topp, malte Matisse en rekke Cézanneinspirerte bilder hvor formene er mer solide enn i fauve-bildene. Den liggende kvinneakten *Nu bleu - Souvenir de Biskra* fra 1907 er et eksempel på en akt fra denne perioden (ill. 35). Her kombinerer Matisse en todimensjonal mønstret bakgrunnsflate med en sterk tredimensjonal modellering av figuren. Matisse bretter ut figuren over hele billedflaten, og blottstiller den for betrakteren. Den hevede armen sprenger seg ut av bildets overkant, et virkemiddel Heiberg også brukte i *Akt* fra 1911 og *Etter badet* fra 1914. Den muskuløse kroppen og det gutteaktige ansiktet med kortklipt hår står i sterk kontrast til de runde brystene, og gjør figuren nærmest androgyn. Formene er solide og avgrensede, og kan være inspirert av et nytt studium av Cézanne etter den store retrospektive utstillingen av hans kunst i 1907. Den mer nedtonede fargeholdningen i blått og grønt, og den blekt rosa kvinnekroppen virker særlig Cézanne-inspirert.

*Nu bleu* var det eneste Matisse viste på Les Indépendants i 1907, og det ble kjøpt av Leo og Gertrude Stein.<sup>205</sup> Jean Heiberg må derfor også ha sett bildet der under sine besøk. Picasso har også sett akten, og Alastair Wright mener vi kan se spor av påvirkning i hans *Les Femmes d'Alger* (ill. 14), som han begynte å arbeide med samme år, og i studiene han gjorde til dette maleriet, blant annet *La danse aux voiles* (*Dans med slør*, ill. 32) fra 1907. Wright mener afrikanske masker kan være én av kildene til ansiktet i *Nu bleu*, og at Picasso begynte å arbeide med masker på samme tid. De markante parallelle blå penselstrøkene på

<sup>203</sup> "Je veux faire l'image.", (min oversettelse), Benjamin, *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, 230.

<sup>204</sup> "Regardez au contraire un tableau de Cézanne: tout y est si bien combiné qu'à n'importe quelle distance, et quel que soit le nombre des personnages, vous distinguerez nettement les corps et comprendrez auquel d'entre eux tel ou tel membre va se raccorder.", (min oversettelse), Ibid., 227.

<sup>205</sup> Spurling, *The unknown Matisse, A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 376.

figurens bryst, brystkasse og lår kan dessuten også sees i Picassos studier til *Demoiselles*, og i ansiktene til maleriets to høyrestilte figurer.<sup>206</sup>

*Nu bleu* er et konvensjonelt maleri i den forstand at det er kvinneakt, med en figur avbildet i en i utgangspunktet tradisjonell positur. Det innovative, som skapte negative reaksjoner, ligger i det ambivalente forholdet mellom form og innhold, noe Picasso også påpekte: "Hvis han vil male en kvinne, la ham male en kvinne. Hvis han vil male et mønster, la ham male et mønster. Dette er en mellomting."<sup>207</sup> Dessuten var figurens ubestemmelige rase og kjønn i strid med tradisjonen, og gir akten en ambivalent karakter.<sup>208</sup>

Matisses sammenkopling av det tradisjonelt kvinnelige med det primitive og ukjente var radikal. Heibergs *Akt* fra 1911 og *Kvinneakt* fra 1912, med deres forenklede maskeliknende ansikter, er også en del av denne diskursen. Ansiktene deres er også maskuline, men man kan ikke stille spørsmålstegn ved deres kjønn på samme måte som figuren i *Nu bleu*.

Matisses mangeårige studier av Cézannes kunst satte ham i stand til å trekke ut av bildene hans nettopp det som trengtes i utviklingen av hans eget billedspråk. De komparative analysene mellom Heiberg og Matisses akter har påvist en utvikling som gjør at det samme også kan sies om Heibergs forhold til Matisses kunst. Spørsmålet er hvor stor del Cézanne og andre kunstnere også spilte i denne utviklingen.

Hvorvidt Heiberg var klar over hvor nært Matisse var Cézanne på avgjørende punkter i "Notes d'un peintre" vites ikke, men man må gå ut ifra at lærerens forhold til Cézanne, slik den kom til uttrykk i artikkelen og under undervisningen, var en sterk bekreftelse på at dette var en kunstner å se til og lære av. Det må her understrekes at Cézanne, som Matisse, i løpet av sin kunstnerkarriere hadde en rekke ulike, og ofte innbyrdes avvikende, uttrykksformer. Spørsmålet blir derfor *hva* i Cézannes kunst Heiberg kan ha latt seg inspirere av, og på hvilken måte dette kan leses i hans akter fra perioden.

Allerede første gang Jean Heiberg hadde et opphold i Paris, i 1905, var Cézannes status etablert. Da han returnerte i 1908 var Cézanne av de fleste ansett som en mester, og hans bilder kunne studeres på museer og utstillinger. I tillegg var Cézanne meget godt representert i margarifabrikanten og den norske generalkonsulen Auguste Pellerins privatsamling. Han ble den største Cézanne-samleren i Frankrike, med over nitti bilder fra hele kunstnerens karriere. I forhold til oppgavens diskusjon av aktmalerier, er blant annet

---

<sup>206</sup> Wright, *Matisse and the subject of Modernism*, 168, 171.

<sup>207</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 376.

<sup>208</sup> Wright, *Matisse and the subject of Modernism*, 190.

*Leda et le cygne* (*Leda og svanen*), *Les grandes baigneuses* (*Badende kvinner*, ill. 45), *Pastorale* og to versjoner av *Bethsabée* (*Betsabe*) av særlig betydning. Han hadde også et utvalg av de mindre badebildene, som Matisse også eide en versjon av. Samlingens omfang og betydning understrekes av det faktum at på den retrospektive utstillingen av Cézannes kunst på Salon d'Automne i 1907 var nesten halvparten av de 57 utstilte arbeidene utlånt av Pellerin.<sup>209</sup>

Flere norske kunstnere besøkte Pellerin i 1908, blant annet Henrik Sørensen, Thorvald Erichsen og Oluf Wold-Torne.<sup>210</sup> Grünewald har fortalt at han selv og mange av kameratene "rådspurte Cézanne som et orakel" hver tirsdag hos Pellerin, som på denne tiden hadde rundt seksti oljemalerier av Cézanne.<sup>211</sup> I et brev til Wold-Torne skriver Sørensen om sitt besøk hos Pellerin: "Jeg har aldrig i mit liv været mer begeistret."<sup>212</sup> At Sørensen og andre av Heibergs venner så samlingen første gang allerede i 1908, og at Grünewald og mange av kameratene skal ha besøkt Pellerin hver tirsdag, gjør at man må gå ut ifra at Heiberg så Pellerins samling minst én gang i løpet av årene han bodde i Paris. Reidar Revold hevder at Heiberg så samlingen, sammen med blant andre Henrik Sørensen og Rudolph Thygesen, allerede første gang han besøkte Paris, i 1905.<sup>213</sup> Heiberg hadde altså meget god kjennskap til Cézannes kunst både gjennom private og offentlige samlinger og utstillinger, og Matisses åpenlyse beundring av ham har høyst sannsynlig bidratt til en sterkere interesse.

Heibergs begeistring for Cézanne kommer særlig til uttrykk i hans tidlige landskapsmalerier. I et udatert kort til Henrik Sørensen, sendt fra Cassis-sur-mer, skriver Heiberg: "Jeg ser Cezanner hvor jeg vender øiet. Det mangler bare at sette dem paa lærredet."<sup>214</sup> Fra samme sted skrev Heiberg til vennen i et brev: "Her er vidunderligere end jeg hadde tenkt mig. Ingen sak at lave Cezanner og van Gogher."<sup>215</sup> Disse utdragene dokumenterer Heibergs kjennskap til og fascinasjon for Cézanne.

#### 4.1.1 *Akt 1913*

Badende eller nakne mennesker i landskap var et yndet motiv både på akademiene og for avantgarden i årene rundt 1900. Bading var blitt en moderne rekreasjonsform, og for

---

<sup>209</sup> Karen Wilkin, "Monsieur Pellerin's collection: a footnote to "Cézanne"", *The New Criterion*, on line <http://newcriterion.com:81/archive/14/apr96/wilkin.htm#back1>

<sup>210</sup> Werenskiöld, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 44.

<sup>211</sup> Grünewald, *Matisse och Expressionismen*, 123.

<sup>212</sup> Brev fra Henrik Sørensen til Oluf Wold-Torne, datert 31. desember 1908, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, (Oslo).

<sup>213</sup> Revold, *Norges Billedkunst i det nittende og tyvende århundre*, 98.

<sup>214</sup> Udatert postkort fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, (Oslo).

<sup>215</sup> Brev fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, datert 11. mars 1911, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, (Oslo).

avantgarden var avbildning av badende og nakne mennesker en legitim mulighet til å male akt. Slike utendørs akter kunne ta form av ironiske eller kritiske refleksjoner, som problematiserte tradisjon, modernisme og kropp, eller som avvisninger av moderniteten og borgerlige sosiale konvensjoner. Blant en lang rekke kunstnere er Cézanne den som i størst grad behandlet motivet av badere og uteakter, fra hans første forsøk på 1860-tallet til hans død i 1906.<sup>216</sup>

I Heibergs to utendørs akter fra 1913 kan vi se Cézanne som en tydelig inspirasjonskilde. I disse bildene har Heiberg flyttet ut fra det vante atelieret, og har i stedet avbildet modellene i en stilisert, jungelaktig skog. *Akt* (ill. 11) og *Ute* (ill. 12) ble malt på Treidene ved Tjømø sommeren 1913. Her oppholdt Heiberg seg med studievennen Per Deberitz, hvis maleri *Sommer* (ill. 40) viser at de arbeidet sammen, og etter samme modell. Astri Welhaven Heiberg, som var gift med Heibergs bror Christen Fritzner Heiberg, har etter alt å dømme også hatt kjennskap til kollegaenes uteakter. Familiebåndene ble forsterket da Jean Heiberg dette året giftet seg med Astri Welhaven Heibergs søster, billedhuggeren Sigri Welhaven.<sup>217</sup>

Heibergs *Akt* fra 1913 har komposisjonelle likhetstrekk med hans tidligere akter, med sin midtstilte stående figur som fyller billedplanet fra nederste til øverste billedkant. Også her er kvinnekroppen modellert ved å sette varme og kalde farger mot hverandre, omsluttet av svarte konturer, og med egenskygge markert av store grønne felter. Den stiliserte naturen i sterke grønnfarger gir assosiasjoner til Cézannes mange utendørs badescener, blant annet det Matisse-eide *Trois Baigneuses* fra 1879-1882. De palmeliknende bladene er samtidig en referanse til Matisses *Nu bleu – Souvenir de Biskra*, som også var inspirert av Cézanne.

Selv om Heibergs *Akt* ved første øyekast gir sterke assosiasjoner til ovennevnte malerier av Cézanne og Matisse, er det også store forskjeller mellom disse utendørsaktene. Særlig ligger dette i kunstnernes ulike framstilling og modellering av figurene. Cézanne har malt sine tre kvinner noe mer naturalistisk enn Heiberg og Matisse, i lyse rosa og blå-hvite toner med svarte konturlinjer. Også Heiberg og Matisse markerer figures konturer med svarte linjer, men her slutter også likhetene. Heibergs figur ser atletisk og solbrun ut i forhold til Cézannes bleke kvinner, og den grønne egenskyggen kan heller ikke sees i Cézannes verk. Matisses kvinnefigur har også en lys rosa farge, men bruken av skarpe blå egenskygger gjør

---

<sup>216</sup> Margaret Werth, *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900*, (Berkeley: University of California Press, 2002), 159-161.

<sup>217</sup> Signe M. Endresen, *Seg selv nok: Astri Welhaven Heibergs uteakter ca 1913-25*, (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering (IAKK), Historisk-filosofisk fakultet, Universitetet i Oslo, 2003), 3, 42.



den svært lite naturalistisk, og skiller den fra Cézannes kvinner. Videre har Cézanne en langt mer oppløst malemåte enn både Heiberg og Matisse, noe som gjør at deres figurer fremstår svært solide og formfaste i forhold.

Heibergs kvinnefigur er, med sin slanke midje, velproporsjonerte bryster, muskuløse ben og lange hals, i mye større grad idealisert enn Cézanne og Matisses figurer. Hun fremstår som både feminin og sterk, samtidig som hun er passivt blottstilt for betrakteren. Cézanne har avbildet tre svært individualiserte kropper, som viser levd liv, større mager og hengende bryster. De er i meget liten grad idealiserte. To av dem er avbildet med ryggen mot betrakteren, og de henvender seg mer til hverandre enn til et betraktende blikk. Matisses *Nu bleu* er en sterk motpol mot begge disse kvinnefremstillingene. Hans figur er svært muskuløs, med runde, struttende bryster, og et maskulint ansikt. Figuren har en forvridd positur, som blottstiller kroppen. Mens Heibergs figur er idealisert og passivt blottstilt, og Cézannes er individualiserte og innadvendte, er Matisses figur deformert, og dens maskuline og muskuløse utseende gjør at den i samtiden ble oppfattet som inhuman og seksuelt farlig.

Komposisjonelle virkemidler, med plasseringen av figurene i landskapet forsterker dette inntrykket. Matisse har malt figuren så langt frem i billedrommet at hun sprenger rammen i overkant med sin hevede arm. Dette gjør at hun nærmest kommer ut av bildet, og avstanden til betrakteren blir svært liten. Heiberg har også plassert figuren lengst frem i billedrommet, hvor den fyller billedflaten fra nederst til øverst, men avstanden mellom billedplanet og betrakteren er allikevel større enn i Matisses verk. Cézanne har malt figurene noe lenger inn i billedrommet, og de to ryggvendte kvinnene utestenger betrakteren og skaper et rom mellom betrakter og den frontalstilte kvinnen.

Heibergs figur fremstår også som svært lite aktiv i sine omgivelser i forhold til de to franske kunstnernes figurer. Cézanne har avbildet en faktisk handling, med kvinner som bader og tørker seg. Den anstrengte posituren og de spente musklene til Matisses figur gjør at også den fremstår som et aktivt og handlende individ. Heibergs vertikalt og stivt oppstilte figur er i sammenlikning med disse svært passiv.

Heiberg lykkes ikke i *Akt* å integrere figuren i landskapet på samme måte som Cézanne og Matisse. Kvinnen fremstår som plassert inn mot en bakgrunn, og kvinnens proporsjoner i forhold til omgivelsene virker ubalansert. Treet til venstre, som vi også kan se i Cézannes bilde, er for spinkelt i forhold til både figuren og naturen rundt, mens bladene på treet i høyre billedkant er unaturlig store. Det kan imidlertid argumenteres for at dette er Heibergs måte å respondere på Matisses store grad av deformasjon og forenkling, og at det ikke var et mål å avbilde naturen mest mulig naturlig og realistisk. Heibergs oppløste

malemåte, med brede penselstrøk med forskjellige farger satt ved siden av hverandre, er trolig også påvirket av Cézannes *Trois Baigneuses*. Matisse har på sin side mer glidende overganger mellom større fargefelter i *Nu bleu*.

#### 4.1.2 *Ute* 1913

I Heibergs *Ute* fra 1913 er tre figurer avbildet i det samme idylliske stiliserte landskapet som i *Akt* fra samme år. Assosiasjonene går også her til Cézannes badebilder, som *Trois Baigneuses*, Gauguins tahitiske kvinner, samt Matisses sterkt forenklete *Le Bonheur de vivre* (*Livsgleden*, ill. 55) fra 1905-1906 og *La Pastorale* fra 1906 (ill. 49).

*Ute* viser tre kvinner, hvorav én danner bildets forgrunn og står tydelig ut fra bakgrunnen med de to andre figurene. De er avbildet i et stilisert landskap med knauser og fremmedartede trær. I *Ute* fremstår figurene langt mer integrert og deltakende i omgivelsene enn i *Akt*.

Heiberg plasserer som i de tidligere aktene en figur midt på billedflaten. I *Ute* bruker han imidlertid et nytt kompositorisk virkemiddel. Her er figuren stilt lengst frem i billedrommet, og avskåret slik at vi bare ser henne fra øverste del av lårene og opp. Dette har samme virkning som Matisses *Nu Bleu*, hvor avskjæringen gjør at figuren synes å tre ut av bildet, og avstanden til betrakteren blir svært liten. Han benytter samme modell som i *Akt*, og også her fremstår figuren som idealisert, og passivt blottstilt for publikum. Brystene hennes danner et sentrum i lerretet, og hodet er vendt skrått ned, slik at hun ser ut av bildet og ned på den tenkte betrakteren. Modelleringen av figuren er imidlertid langt mer radikal enn i *Akt*. Figuren har de samme grønne og gule egenskyggene, men hun har gått fra å være solbrun til solbrent. Brystet, armene og ansiktet har en sterk rødfarge pålagt med korte brede strøk. Hele kroppen er omsluttet og markert av brede, svarte konturlinjer. Der lyset treffer kroppen har Heiberg malt hvitt gult, og grått, som kontrasterer mørke grønne og brune skygger. Fargene er pålagt og innarbeidet i flere lag på avgrensede områder med en tydelig faktur.

Hovedfigurens varme, sterke farger gjør at hun trer fram fra den kalde bakgrunnen, og virker nærmest påtrengende. Avskjæringen forsterker dette inntrykket, sammen med ansiktet som ser ned på betrakteren, og figuren er på samme tid betraktende, inviterende og avvisende. Figuren virker mer nærværende og kroppslig enn i noen av Heibergs tidligere akter.

Til venstre har Heiberg malt en stående ryggvendt kvinne som strekker begge armer opp etter noen greiner. Hun er avskåret ved ankene, og noe grovere modellert enn den midtstilte figuren. Overkroppen har glidende fargeoverganger mellom gult og grønt, med brun-grå egenskygger på overarmene. Underkroppen er modellert med kraftige, nærmest

opphuggede penselstrøk med brunt, rosa, blått, grønt og fiolett satt ved siden av hverandre. Benas blå- og rosatoner gir assosiasjoner til Matissses *Nu bleu*. Figuren har langt, hengende hår, som dekker nesten hele ryggen. Brede, svarte konturlinjer skiller kroppen fra omgivelsene. Kvinnens overkropp har samme farger som bakgrunnen, og det er kun den svarte konturen som skiller figur og natur.

Den tredje kvinnen er avbildet i profil sittende på en fjellknaus til høyre, med ansiktet vendt mot den stående kvinnen til venstre. Heiberg har her fjernet alle ansiktstrekk, og hun går nesten i ett med naturen, kun atskilt av veldig brede, sammenhengende, svarte konturer. Fargemodelleringen er også her svært lite naturalistisk, i grønt, lilla, gult og rosa. Figurens hånd har samme farge som knausen hun sitter på, og de utviskede grensene mellom figuren og naturen gjør at hun fremstår nærmest umenneskeliggjort, og understreker mennesket som et biologisk naturvesen. De to kvinnene i bakgrunnen henvender seg verken direkte til hverandre eller til betrakteren, og deres innadvendthet fremhever den midtstilte figures tilgjengelighet.

Komposisjonen, med kvinnene innover i billedrommet, gir et større inntrykk av rom og volum enn i noen av Heibergs tidligere akter. Det er særlig avskjæringen av den midtstilte figuren som bidrar til dette. Han er her langt mer radikal enn studievennen Per Deberitz, som malte sitt bilde *Sommer* på samme tid og etter samme modell. Deberitz skaper også inntrykk av rom ved å male kvinnene innover i billedrommet. Den bakerste figuren er svært forminsket i forhold til de to forreste. Hans frontalstilte stående figur er avbildet til høyre for bildet sentrum, og ingen av figurene er avskåret. Som hos Heiberg fremstår de som passive, idealiserte figurer blottstilte for betrakterens blikk, men de er på ingen måte så påtrengende som Heibergs midtstilte figur. Det er mye større avstand mellom betrakter og billedplan i Deberitz bilde, og slik sett har det mer til felles med Astri Welhaven Heibergs *Badere med hund* (ill. 40). Også hun avbilder en frontal, stående midtstilt figur, med armene passivt hengende ned langs siden. To ryggvendte figurer stenger betrakteren ute samtidig som de fremhever kvinnen i midten. Som Deberitz har hun malt figurene lenger inn i billedrommet enn Heiberg, og ingen av dem er avskåret.

## 4.2 Idyll, Utopi, Myter og Anarkisme

Ifølge Jens Thiis var Cézannes drøm å male nakne menneskegrupper i naturen, slik at mennesker og natur smeltet uløselig sammen til et hele.<sup>218</sup> Eksempler på dette kan vi blant

---

<sup>218</sup> Thiis, "Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri, Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen", 1912-1913, 25.

annet se i *Trois Baigneuses*, og Heiberg oppnådde også denne sammensmeltningen med *Ute*. Thiis hevdet at for provençaleren Cézanne ”var naturen evig sommer og den naturlige bakgrund for menneskekroppens elfenben var det smaragdgrønne løv.”<sup>219</sup> Dette kunne også ha vært sagt om Heibergs to uteakter fra 1913. Det frodige fremmedartede landskapet ser mer ut som en eksotisk jungel enn en norsk skog, og har nettopp Cézannes ”smaragdgrønne løv”.

Det kan innvendes som en klar forskjell mellom disse utendørs aktene av Cézanne og Heiberg, at førstnevntes bilder tidvis har en mer mytologisk karakter med titler henspillende på blant annet gresk mytologi, mens vi i Heibergs akter ikke kan lese noe innhold. Dette ble også fremhevet av Walther Halvorsen i 1911: ”Han er en absolut ikke literær maler, han ser granskende og betænksomt paa naturen og staar fjernt fra enhver mystisisme.”<sup>220</sup> Denne omtalen passer også hans akter fra 1913.

Heibergs *Akt* og *Ute* fra 1913 kan allikevel plasseres inn i en samtidig fransk billedtradisjon, hvor motiver og titler viser en søken etter en naturlig, lykkelig, fjern gullalder. I tiårene fra omkring 1890 og fram til første verdenskrig var ”idylliske” avbildninger av nakne kvinner og/eller menn i natur et svært populært motiv. Kunstnerne snudde seg i disse bildene vekk fra det urbane, moderne livet mot en fjern og uoppnåelig fantasiverden. Dette kan tolkes som en reaksjon mot modernisering, industrialisering og rasjonalisering. Samtidig må de sees i sammenheng med de store og raske omveltningene i kunstteori og –praksis rundt år 1900. Margaret Werth fremholder at slike idylliske motiver ble malt for å huske og å gjenta en tidligere tilstand i håp om å bekrefte kontinuitet og sammenheng, samtidig som man stilte spørsmålstegn ved kulturen. Hun hevder at kunstnerne hadde et ønske om oppreisning og fornyelse, slik at en kunst fri for moderne rasjonalitet kunne representere verden slik den kunne være. Hun setter dette i sammenheng med en økende bevissthet rundt det å glemme og det å bevare, og spørsmål om hvordan fortiden kunne innlemmes i fremtiden, representert av tenkere som Hippolyte Taine, Théodule Ribot, Henri Bergson, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche og Marcel Proust.<sup>221</sup>

Werth skiller mellom tre kategorier idyll-motiver, selv om de ikke kan separeres fullstendig fra hverandre, og de fleste malerier har elementer av alle kategoriene i seg. Disse er pastoral, utopi og myte. Myte brukes for eksempel om motiver med kanoniske, antikke eller bibelske historier, eller med en mer generell universell menneskelig handling. Pastoral referer til motiver med en naturlig setting, med bønder, gjetere, musikk, poesi og erotisk

---

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Halvorsen, ”Kunst og unge kunstnere”, 1911, 260.

<sup>221</sup> Werth, *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900*, 1-5.

lengsel, og med en oppfatning av at dette generelt karakteriserer menneskelig liv, og spesielt livet til poeter og kunstnere. Kontrastene mellom by og land er et gjennomgangstema i pastorale motiver, selv om det ofte bare er implisitt. Werth fremholder videre at den siste kategorien, utopi, har mye til felles med myte og pastoral, men at utopiske motiver er mer moralsk, politisk og sosialt eksplisitte og manifeste bilder på en alternativ fremtidig verden. De fremstår sterkere som en opposisjon til samtiden, og oppnåelse av utopi ville ødelegge nåtiden. ”Utopia” refererer ifølge Werth både til et geografisk sted, et lykkelig land, og det ideelle samfunn, og til et urealistisk fantasiland utenfor det virkelige samfunnet. Her er mennesket uskyldig og lykkelig, verden er harmonisk og fredfull, livet er forenklet, og menneskene har en felles bevissthet og samvittighet.<sup>222</sup>

I forhold til disse tre kategoriene kan motivene i Heibergs *Akt* og *Ute* karakteriseres som både pastorale og utopiske. Motivene er natur, og de avkledde kvinnefigurene er i opposisjon til by, kultur og modernitet. Werth hevder at natur og kultur møtes i det idylliske pastorale landskapet. Kroppen naturliggjøres av landskapet, og landskapet blir i seg selv et sosialt rom på grunn av figurens tilstedeværelse. Samtidig blir naturen i pastorale motiver et rom for representasjoner av kropp, seksualitet, og begjær. Men maleriene kan også være utopier, og bilder på en fremtid hvor man søker tilbake til et naturlig utgangspunkt.<sup>223</sup>

Innledningsvis i omtalen av *Ute* nevnte jeg at assosiasjonene her blant annet gikk til Matisses *Le Bonheur de vivre* og *Pastorale*. Disse maleriene viser nettopp noe av det tidløse og idealiserte som vi også kan se i Heibergs to utendørs akter, og i en rekke av for eksempel Cézanne og Gauguins bilder. Denne typen motiver står som en kontrast til, og males samtidig med, bildene av mer aktuelle og tid- og stedfestbare motiver.<sup>224</sup> Verkene viser en slags utopi, altså en drøm eller en tilstand hvor det hersker orden, klarhet og renhet, men ofte med en ambivalent og foruroligende undertone. I Matisses verker kan vi ikke se noe av dette problematiserende, alvorlige, og noen ganger angstfulle, men i stedet en fullstendig idyllisk, lekende, romantisk utopi.

Heibergs akter fra 1913 kan også problematiseres i forhold til den samtidige debatten om menneskets seksualitet, spesielt til diskusjonen om kvinnen som natur og mannen som kultur. Uten klær, og avbildet på et uidentifiserbart sted, kan ikke figurene festes til et tidsperspektiv, en handling eller en sosial klassetilhørighet. Motivet med den nakne kvinnen i skogen indikerer at hun primært er et biologisk, naturstyrt vesen, noe som ikke var en uvanlig

---

<sup>222</sup> Ibid., 5-9, 86.

<sup>223</sup> Ibid., 87.

<sup>224</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 97.

oppfatning i tiden rundt år 1900. Som kontrast står genialitet og kreativitet, som var maskulint ladete kvaliteter. Marsha Meskimmon knytter kvinneaktmotivet til denne diskursen, og mener den mannlige kunstneren, ved hjelp av maskulint betonte egenskaper, omskapte natur, i form av nakne kvinner, til kultur, i form av kunst.<sup>225</sup> Kunstnernes avbildninger av kvinnene som nakne fremhever dem som naturlige og biologiske vesener. Kvinnenes sosiale posisjon blir ikke tatt stilling til, da det er klær som markerer slike kulturelle strukturer.

John Elderfield fremholder at det ikke kan nektes for at Matisse var en mannlig kunstner som deltok i en erotisert praksis hvor representasjoner av seksuell ulikhet spilte en viktig rolle. Han hevder at Matisses malerier ofte ble presentert og mottatt som luksuriøse nytelsesobjekter i en kontekst hvor å eie slike objekter konnoterte dominering over kvinnen, sammen med mer generell prestisje og makt.<sup>226</sup> De idealiserte figurene i Heibergs akter fra 1913 kan også settes i en slik sammenheng.

Kunstnernes søken etter idyll og utopier kan også sees i forhold til at anarkistiske tanker var utbredt i de franske kunstmiljøene på begynnelsen av 1900-tallet. John Elderfield har blant annet fremholdt at enkelte av fauvistene var tiltrukket av anarkismen i sine tidlige år. Han hevder imidlertid at Matisse ikke var en av disse.<sup>227</sup> Hilary Spurling hevder på sin side at Matisse hadde "anarkistiske instinkter" i sin ungdom.<sup>228</sup>

Kunstkritikeren Louis Lormel kalte Salon d'Automne i 1908, hvor Matisse hadde sin retrospektive utstilling, for "Le Salon de l'art anarchiste" (Utstillingen for anarkistisk kunst). I Péladans anmeldelse av utstillingen, som provoserte Matisse til å skrive "Notes d'un peintre", er anarkisme også nevnt. Péladan hevder at Matisse og kunstnervennene ikke har respekt for kunstens regler, og anklager dem for å være kunstneriske anarkister. Matisses svar på dette er at det ikke finnes noen regler utenfor individet - "Les règles n'ont pas d'existence en dehors des individus." Dette er en klart anarkistisk ytring, men Elderfield vil i stedet knytte fauvistenes fokus på individualitet og personlig uttrykk til vitalisme. Han mener at "Notes d'un peintre" er så langt fra et anarkistisk manifest man kan komme, ettersom Matisse her snakker om kunst for forretningsmannen heller enn for håndverkeren.<sup>229</sup>

Marit Werenskiold hevder i *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses* at Matisses avvisning av at det finnes absolutte regler for kunstneriske uttrykk må ha blitt ansett av hans samtidige som et utslag av en anarkistisk holdning.

---

<sup>225</sup> Marsha Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, (London: I.B. Tauris, 1999), 238.

<sup>226</sup> John Elderfield, *Pleasuring Painting*, (London: Thames and Hudson, 1995), 10.

<sup>227</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 36.

<sup>228</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 392.

<sup>229</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 36 – 40.

Setningen i ”Notes d’un peintre” om at det ikke finnes noen regler utenfor det enkelte individ var en tydelig avvisning av de offisielle akademienes undervisning, som nettopp vektla regler og prinsipper for malerkunsten.<sup>230</sup>

#### 4.3 *Akt og Ute* – Med Gauguin som inspirasjonskilde?

Ved siden av Cézanne og Matisse gir Heibergs utendørs akter fra 1913 også sterke assosiasjoner til Paul Gauguin (1848-1903). Han bosatte seg på Tahiti i 1888, og malte der en rekke ekspressive dekorative bilder i intense farger med ”primitive” motiver, som øyas innbyggere, dyre- og planteliv og lokal kunst. Særlig er avkledde kvinner i natur et gjennomgangsmotiv. Hans mest kjente verk, *D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons nous?* (*Hvor kommer vi fra? Hva er vi? Hvor skal vi?*) fra 1897 er et eksempel. Heiberg maler ingen bilder som er så komplekse, med så mange figurer og handlinger i ett bilde. Hans uteakter kan allikevel ha vært inspirert av dette og andre malerier av Gauguin, som for eksempel *Te nava nava fenua* (*Deilig land*, ill. 52) fra 1892. Bildet viser en naken tahitisk kvinne i et eksotisk og paradisisk landskap. Hun fremstår som sensuell, men samtidig noe androgyn og nærmest animalsk, og kroppen presenteres uten bluferdighet for betrakteren.

Den midtstilte figuren i *Ute* gir også sterke assosiasjoner til *Deux femmes tahitiennes* (*To Tahitiske kvinner*, ill. 19) fra 1899. Her er figurene avskåret ved lårene, slik Heiberg senere gjorde i sitt bilde. De avkledde kroppene fremstår som sensuelle og erotiske, men har allikevel en ro, og et passivt blikk som verken inviterer eller avviser betrakteren. Pola Gauguin bemerket også den midtstilte kvinnefiguren i Heibergs *Ute*, og skrev i 1914: ”[...] især Midterfiguren er vakkert set og malt, der er en næsten ’tahitisk’ naturlig Ro og Ynde over hende.”<sup>231</sup>

Gauguin bilder er langt mer fremmedartede og eksotiske enn Heibergs, men hans forenklede uttrykk, med en dyp, fortettet koloritt kan sees i Heibergs uteakter, sammen med impulser fra Matisse og Cézanne. Heibergs formfaste, solide fremstilling av kvinnene mot bakgrunnen av den frodige og fargemettete naturen har klare referanser til Gauguins verker. De gyldne og rødlige solbrune kroppene og det lange mørke håret kan ikke sees i de omtalte aktene av Matisse og Cézanne, men synes i stedet å være påvirket av Gauguin. Han omtalte ofte de tahitiske kroppene som gyldne, og døypte også et av sine bilder *Et l’or de leur corps* (*Og deres kroppes gull*).<sup>232</sup> De mer individualiserte ansiktene til figurene i *Akt og Ute* er også

<sup>230</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 29.

<sup>231</sup> Pola Gauguin, ”Norsk Malerkunst paa Jubilæums-udstillingen i Kristiania”, *Politikens Kronik*, 20.06.1914.

<sup>232</sup> Peter Brooks, ”Gauguin’s Tahitian Body” i Norma Broude og Mary D. Garrard (red.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, (New York: Harper Collins Publishers, 1992), 333.

svært forskjellige fra de Matisse-påvirkede maskeliknende ansiktene i de tidligere aktene, og synes sterkere påvirket av Gauguin. Gauguins kvinner fremstår allikevel med et mer androgynt tilsnitt, og samtidig mer sensuelle og seksuelle, enn Heibergs figurer. Maleriene av de tahitiske kvinnene er ambivalente, og deres fremmedhet og eksotisme gjør det problematisk å plassere dem i diskusjonen om idyll/utopi/myte. De fremstilles ikke som en del av en europeisk opprinnelsesmyte, og heller ikke som en utopi om en idyllisk framtid, da de beveger seg på grensen mellom nytelse og forfall. Er Gauguins tahitiske motiver en kritikk av den vestlige borgerlige kulturen som Gauguin synes å ha ment korrumperte samfunnet, eller er de uttrykk for tap, dekadanse, eller perversitet? Et slikt problematiserende meningsinnhold kan ikke leses i Heibergs uteakter.

Matisse var også selv inspirert av Gauguin. Jens Thiis har argumentert for at Matisse koloristisk sett bygger på både Cézanne og Gauguin: "Fra den sidste og fra Manet har han overtaget den sorte kontur og flatemaleriet..."<sup>233</sup> Også John Elderfield har påpekt at Matisse var influert av Gauguins maleri, og av hans teorier.<sup>234</sup> Gauguins status var veletablert da Heiberg var i Paris, og hans verker var godt tilgjengelige for offentligheten. Heiberg kan ha fattet interesse for Gauguin både direkte fra hans kunst, og gjennom læreren. Gauguin var på sin side igjen fascinert av Cézanne, og eide et av hans stilleben.<sup>235</sup>

#### 4.4 Påvirkning fra van Gogh?

Det er vanskelig å snakke om påvirkningskilder i kunsten fra slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og drøfte både Matisse, Cézanne og Gauguin, uten å nevne Vincent van Gogh. Men finner vi noen direkte referanser til hans kunst i Heibergs akter? Han har utvilsomt hatt godt kjennskap til van Gogh. Det bekreftes i det nevnte brevet til Sørensen hvor han skriver at det ikke er noen sak å male "Cézanner" og "van Gogher". Her sikter han til kunstnernes landskapsmalerier, og det er også i disse at van Goghs påvirkning på Heiberg kommer tydeligst til syne. Van Goghs bruk av få og rene farger, korte penselstrøk på store fargeflater, og konturlinjer som et eget uttrykksfullt element, er ting vi kan se igjen hos både Matisse og Heiberg. Når det gjelder aktene, er det særlig fargebruken i *Akt* og *Ute* fra 1913 som tilsier at Heiberg til en viss grad kan ha latt seg påvirke av ham. De intense grønnfargene, og de gyldne kroppene med grønne egenskygger er elementer han kan ha sett i van Goghs kunst. Vi kan

---

<sup>233</sup> Thiis, "Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri, Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen", 1912-1913, 42.

<sup>234</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 99.

<sup>235</sup> H.W. Janson og Anthony F. Janson, *History of Art: The Western Tradition. Revised sixth edition*, (New Jersey: Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, 2004), 778.



imidlertid ikke se van Goghs karakteristiske huggende faktur i tykke malingslag, eller hans bølgende linjer i Heibergs akter.

Det var god kunnskap blant norske kunstnere om van Goghs betydning for kunstutviklingen i Frankrike på begynnelsen av 1900-tallet. Han stod særlig sterkt i Parisfarernes bevissthet, men også her hjemme var det god kjennskap til ham. Jens Thiis omtalte ham blant annet i 1912 som den første ekspresjonist, hvis største mål med kunsten var å uttrykke sitt sinn, altså veldig nært Matisses ord i ”Notes d’un peintre”.<sup>236</sup> Påvirkning fra van Gogh kan også sees i Matisses kunst, for eksempel i den tykke fargen pålagt med korte penselstrøk på skuldrene og brystet på hans *La femme au chapeau* (ill. 27). Matisse modellerer dessuten ansiktet med en grønn egenskygge som kan ha vært inspirert av van Gogh, for eksempel hans selvportrett fra 1889 (ill. 34).<sup>237</sup> Gjennomgangen av Heibergs akter har vist at han også ofte benyttet en klar grønnfarge for å modellere figuren og markere egenskygge. Van Gogh står allikevel ikke som en entydig påvirkningskilde, da Heiberg trolig har sett denne fargebruken hos Matisse, og som jeg senere vil argumentere for, hos Kees van Dongen.

---

<sup>236</sup> Thiis, ”Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri, Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen”, 1912-1913, 36.

<sup>237</sup> Wright, *Matisse and the subject of Modernism*, 70-71.

## 5. *Etter badet* 1914

Heiberg malte sin monumentale akt *Etter badet* enten i Norge eller i Italia i 1914. Det er signert og datert nede til venstre med J. Heiberg 1914. Tittel er påskrevet på baksiden. I Henrik Grevenors bok fra 1933 er det kalt *Kvinner*, og feilaktig datert 1919. Mediet er olje på lerret, det er malt i høydeformat, og måler 162x130 cm.

*Etter badet* er et aktmaleri som viser tre nakne kvinner poserende i et rom.

Komposisjonen er bygget opp av få og store enkeltdeler. I forgrunnen til høyre fyller en stående kvinne hele billedflaten. Hun har en arm hevet over hodet, og armen og litt av foten er avskåret, slik at hun fyller lerretet fra bunn til topp. Mellomgrunnen dannes av en midtstilt kvinne sittende på en ubestemmelig gjenstand drapert av et hvitt klede, og av en kvinne plassert sittende på gulvet noe bak henne til venstre. Kroppen hennes danner en bue, og hun støtter seg på en arm. Opp mot ansiktet holder hun et hvitt klede. Ansiktet sees i profil, og blikket er senket slik at bare øyelokkene sees. Bakgrunnen er todelt med et lyst draperi med abstrakt mønster foran en brun bakvegg. Dette er samme mønstrete skjerm Brett som dannet bakgrunnen i aktene fra 1912. I *Etter badet* fremstår dette mer som et drapert gardin, og fargene er dempet betraktelig fra *Kvinneakt* 1912, til en lys blå-tone mot lyserødt.

Den midtstilte sittende figuren danner en diagonal linje fra nedre venstre billedkant mot øvre høyre. Hun har en glidende, formidlende posisjon mellom for- og bakgrunn, som skaper illusjon av volum og rom. Kroppsstillingen er noe anstrengt, og hun lener seg til høyre på begge armene. Kvinnen ser mot venstre ut av bildet, og fremstår mer avsondret og tilbaketrukket enn modellen til høyre. Figurene står på et grønt gressliknende underlag, som sammen med den brune bakgrunnen gir maleriet et underlig preg. Er det malt ute eller inne? Den brune bakveggen og draperiet indikerer at bildet er malt innendørs, men jordfargene og det gressgrønne underlaget gir det et ambivalent uttrykk.

Kvinnernes kropper er kraftig modellert med kalde grå-blå og hvite nyanser kontrastert mot varmere gult og klargrønt. De er omrisset av tynne, svarte konturlinjer, som atskiller dem fra hverandre og de andre elementene i rommet. Også dette maleriet er bygget opp etter prinsippet om komplementære fargekontraster. Figurene er modellert i lyst rosa og hvitt, hvor egenskygger i grønt og gult gir en formskapende kontrast. De hvite feltene markerer belyste områder. Figuren til venstre har en grå-blå tone som kontrasteres mot en lys ferskenfarge og kinnets rosa. Hun skiller seg også fra de andre figurene ved at Heiberg her har påført bredere, mer markerte svarte konturlinjer. Den grønne skyggeleggingen av modellene går igjen i gulvets mange grønnyanser. Dette kontrasteres mot bakveggens varmere brunfarge, som går

over i grå-fiolette toner. Det kjølige blå-grå draperiet danner videre en kontrast mot veggens varme brunfarge. Selve draperiet har også en fargekontrast i blått mot rødt. Koloritten er gjennomgående dempet og nøytral, og gir bildet et subtilt og kjølig uttrykk.

Tykke, buede linjer er malt på hele billedflaten for å definere form, i særlig grad på figurene. Linjeføringen beskriver også teksturen i draperiet og på det hvite kledet den midtstilte figuren sitter på. Penselstrøkene er korte og tydelige, og danner en egen struktur ved at parallelle og kryssede linjer settes mot hverandre. Dekkende fargestrøk er påført med en bred pensel, og med en tydelig faktur.

Modelleringen av figurene antyder flere lyskilder utenfor bildet. Én er plassert noe til høyre utenfor billedflaten, mens den andre belyser bildet fra venstre. Lyskildene er markert av figurenes egenskygge. Den midterste kvinnen kaster dessuten en mørk skygge mot bakveggen. Lys- og skyggebruken skaper en illusjon av rom, volum og tredimensjonalitet. Samtidig gir det figurene en visuell tyngde.

Billedrommet er grunt, og overlapping er det viktigste dybdeskapende virkemiddelet. Figurene er plassert trinnvis bak hverandre på billedflaten. Fargeperspektivet som skapes med bruk av kalde og varme farger skaper også en illusjo av rom.

Maleriets monumentale størrelse i høydeformat understreker komposisjonens vertikale orientering. Heiberg har komponert maleriet med en sterk vekt på vertikale og diagonale linjer, som danner en enhetlig visuell rytme. Bildet fremstår, tross den stive oppstillingen, som dynamisk, ved at flaten ikke har ett tydelig oppmerksomhetspunkt, men flere. Den midterste figures kjønn er imidlertid midt i bildets sentrum.

Figurene er svært forskjellige fra uteaktene Heiberg malte i 1913, og de bleke kroppene med det svarte håret har mer til felles med aktene hans fra 1910-1912. De slanke, høye, nærmest atletiske kroppene, er imidlertid mer idealiserte og noe mer naturalistiske enn disse. De fremstår allikevel som lite sensuelle. De fremstilles som kjølige og avmålte, og uten noe slags sjeleliv eller personlighet. Den stående figuren til høyre har et noe mer individualisert ansikt, og Heiberg lar her modellen møte betrakterens blikk. Slik sett blir hun mer tilgjengelig, og inviterer betrakteren til å se på henne. Det er nærmest som om Heiberg viser en utvikling, fra den bluferdige ryggvendte kvinnen til venstre, som med et senket blikk dekker seg til foran med et tøyestykke, til den mer modige kvinnen som sitter frontalt, men allikevel anspent, med en arm foran seg og med bortvendt blikk. Den stående kvinnen viser et siste stadie, hvor hun strekker ut sin kropp over hele billedflaten, og møter betrakterens blikk.

Signe Endresen har påpekt at i utenlandske, og særlig franske, uteakter fra rundt 1900, er hvite tøyestykker et sentralt element. Hos Cézanne har for eksempel kledene både praktiske

og visuelle funksjoner. I *Les Grandes Baigneuses* (ill. 45) fra 1900-1906 er tøystykket brukt for å veve kvinnegruppen sammen til en enhet, mens i *Baigneuses devant le tente* (*Kvinner foran teltet*, ill. 43) fra 1883-1885 fungerer kledet som et skjermende telt.<sup>238</sup> Drapering av kvinnekroppen med et hvitt tøystykke kan spores helt tilbake til greske arkaiske skulpturer. Dette var et virkemiddel for å skape form og plastisitet, tildekke og avdekke.<sup>239</sup> Gjennomgangen av Heibergs akter har vist at også han og Matisse ofte inkorporerte et hvitt klede i sine malerier. Disse brukes som et rent formalt virkemiddel for å balansere komposisjonen, og er ofte brukt som et sitteunderlag, som et håndkle, eller som i *Kvinneakt* fra 1912, plassert på en stol uten videre funksjon. I *Etter badet* tilsier maleriets tittel at de hvite kledene indikerer en latent handling, og at de brukes som håndklær.

Med *Etter badet* viser Heiberg at han omformet den sterke påvirkningen fra Matisse og andre franske kunstnere, og gav komposisjonen sitt eget svært personlige preg, både i fargeholdning og uttrykk. Maleriet føyer seg inn i en lang rekke samtidige franske malerier med liknende motiv og titler. Jeg vil videre diskutere den tradisjonen maleriet kan settes i, og hvilke påvirkningskilder Heiberg kan ha hatt i utførelsen av denne komposisjonen.

## 5.1 Impulser fra Picasso

Pablo Picasso (1881-1973) ble raskt en del av Paris' avantgarde etter at han første gang besøkte byen i 1900, og bosatte seg der fast i 1904. Han delte ikke fauvistenes dekorative og ekspressive fargebruk, og har gjennomgående en mer dempet og nøytral palett enn kunstnerne jeg til nå har diskutert i forhold til Heibergs akter, Matisse, Cézanne, van Gogh og Gauguin. Picasso *kan* ha hatt, direkte eller indirekte, innflytelse på Heibergs *Etter badet* fra 1914, blant annet den mer nedtonede koloritten.

Heiberg kan ha møtt Picasso hjemme hos Leo og Gertrude Stein på deres åpne lørdagskvelder. De var tidlig sterke støttespillere av Picasso, og hadde en rekke av hans verker, både ungdomsarbeider og tidlig-kubistiske bilder, til skue på veggene. Heiberg har fortalt at han straks følte at det var en veldig kraft i Picassos verker, men at stilen ikke lå for hans eget temperament. Johan H. Langaard har hevdet at Picasso hadde mindre betydning for Matisse-elevene, innebefattet Heiberg, fordi Picassos formspråk lå langt fra det norske lynnet: ”For de av vore malere som studerte i Paris i negerkunstens og kubismens dager, fikk Picasso relativt liten betydning.”<sup>240</sup> Heiberg skal imidlertid ha satt stor pris på Picasso som kunstner,

---

<sup>238</sup> Endresen, *Seg selv nok: Astri Welhaven Heibergs uteakter ca 1913-25*, 45.

<sup>239</sup> Kenneth Clark, *The Nude: A study in ideal form*, (New York: Pantheon Books, Bollingen Series XXXV.2, 1956), 75.

og kjøpte også selv noen afrikanske skulpturer.<sup>241</sup> En av disse kan sees i Heibergs stilleben *Nature Morte* fra 1916 (ill. 4).

Matisse og Picassos kunstneriske løpebaner startet omtrent samtidig, selv om Picasso var tolv år yngre enn Matisse. De møttes for første gang høsten 1906 gjennom Leo og Gertrude Stein. Matisse skal flere ganger ha besøkt Picasso i hans atelier, første gang i 1906 for å se portrettet han malte av Gertrude Stein.<sup>242</sup> Noe nært vennskap ble ikke etablert, men de skal ha respektert hverandre og også lært av hverandre som kunstnere. Det var Matisse som først skal ha introdusert Picasso for afrikanske skulpturer. Det skjedde i 1906 hos Gertrude og Leo Stein, da Matisse tok med en kongolesisk figur. Picasso skal ha studert skulpturen hele kvelden, og tegnet en mengde skisser basert på den.<sup>243</sup> Picassos påvirkning fra ”primitiv” kunst var så åpenbar at samtidige kritikere omtalte ham som den førende skikkelsen innen 1900-tallets primitivisme, til tross for at Matisse, Vlaminck og Derain hadde ”oppdaget” denne type kunst før ham.<sup>244</sup>

Matisse besøkte Picasso i hans atelier høsten 1907, og fikk der se hans *Les Femmes d'Alger* (ill. 14). Hans reaksjon, som de fleste andres, var negativ. Braque og Derain endret etter hvert sitt syn, og forlot fauvismen til fordel for Picassos nye bevegelse.<sup>245</sup> Matisse må også ha endret syn, eller følt stor sympati for den fattige yngre kunstneren, for høsten 1908 tok han med en av sine største velgjørere, Sergei Shchukin, for å se Picassos maleri. Shchukin ble deretter fast samler.<sup>246</sup>

Picasso hadde allerede i 1907 begynt å trekke til seg Matisses fauvist-venner. Kubismen var den nye, revolusjonerende kunstretningen nettopp i de årene Matisse underviste. Matisse kan ha blitt ansett som passé i Picassos krets allerede i 1908.<sup>247</sup> I 1909 var fauvistenes fargemaleri på vikende front, og kubismens sobre farger og rette vinkler det nye.<sup>248</sup> På ”The Second Post-Impressionist Exhibition” i London i 1912 ble Picasso fremstilt som Matisses motsats og rival for lederskapet i den nye kunstbevegelsen. På ”Sonderbund”-utstillingen i Köln sommeren 1912 var Matisse nedprioritert til fordel for Picasso og Munch.

---

<sup>240</sup> Langaard, ”Malere i Rasmus Meyers Samling”, 1925, 240.

<sup>241</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 44.

<sup>242</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 353.

<sup>243</sup> Ibid., 371

<sup>244</sup> William Rubin, ”Picasso”, i *”Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Volume I, red. William Rubin, (New York: The Museum of Modern Art, 1984), 241.

<sup>245</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 403.

<sup>246</sup> Ibid., 420.

<sup>247</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 44.

<sup>248</sup> Spurling, *Matisse The Master: A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*, 35.

Picasso ble nå ansett som den ledende personligheten i den parisiske avantgarden.<sup>249</sup>

Spørsmålet er om Heiberg var klar over den nye utviklingen i kunsten, og Matisses utsatte posisjon, mens han var elev på Académie Matisse. Heibergs *Etter badet* og senere malerier viser en forsiktig interesse for Picasso og kubistenes formspråk og koloritt.

Matisse og Heiberg hadde som tidligere diskutert en sterk felles påvirkningskilde i Paul Cézanne. Han hadde også stor innflytelse på Picasso. Jens Thiis har satt Cézannes senere verker og teori i forbindelse med kubismens estetikk, og hevder at han, sammen med Gauguin, var en påvirkningskilde på både Matisse og Picasso.<sup>250</sup> Det var altså i Heibergs samtid en bevissthet og kunnskap omkring disse kunstnerne bånd til hverandre, noe som sannsynliggjør en interesse fra Heibergs side for alle disse kunstnerne, og flere til.

Isaac Grünewald har også fremhevet Cézannes påvirkning på Picasso, og har hevdet at nettopp Cézanne var den utløsende faktor for Picassos kubisme. Hans kunstneriske forløsning skal ifølge Grünewald ha ligget i Cézannes tidligere nevnte utsagn om de geometriske formene som grunnfigurer. Han omtaler også den store interessen i Paris for ”primitive negerskulpturer” som en påvirkningskilde for Picasso: ”Picasso... slog med letthet i hop Cézannes och oceannegrernas formlära och så var kubismen född.”<sup>251</sup> Dette er imidlertid en meget forenklet forklaring på hvordan Picasso utformet sitt kubistiske formspråk. Cézannes klare og sterke farger fant heller ingen gjenklang hos Picasso, som benyttet seg av mer dempede og kjølige toner i blant annet brunt og grått.

Picassos *Les Femmes d'Alger (O Version O)* ble ikke offentlig utstilt før i 1916, og det ble heller ikke reproduisert i noen publikasjon før i 1925.<sup>252</sup> Etter bildets ferdigstilling i 1906-1907 beholdt Picasso det i sitt atelier, hvor det tidvis var rullet sammen eller snudd mot veggen. Besøkende kunstnere, som Derain og Braque, fikk allikevel se det.<sup>253</sup> Kan Picassos mest kjente verk ha hatt en innflytelse, direkte eller indirekte, på Heibergs *Etter badet*? De poserende kvinnene med de strenge ansiktene som tilsynelatende byr seg frem gir assosiasjoner til Picassos verk. Hadde bildet blitt titulert som *Kvinner*, slik Grevenor gjorde i 1933, i stedet for *Etter badet*, kunne det lettere ha gitt inntrykk av å være en bordellscene, slik Picassos maleri er.

---

<sup>249</sup> Werenskiöld, *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses*, 25, 39. Werenskiöld fremholder at dette kan tolkes som en bevisst kunstpolitisk handling, for å skjule franskmannen Matisses enorme påvirkning på den nye tyske kunsten, i forbindelse med voksende tysk nasjonalisme.

<sup>250</sup> Thiis, ”Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri, Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen”, 1912-1913, 39, 42.

<sup>251</sup> Grünewald, ”Cézannes budskap”, 1937, 164.

<sup>252</sup> Ian Chilvers (red.), ”Pablo Picasso”, i *The Concise Dictionary of Art and Artists*, 3. utgave, (Oxford: Oxford University Press, 2003), 454.

<sup>253</sup> Barr, *Matisse: His art and his public*, 86.

Det er lite sannsynlig at Heiberg har sett Picassos *Demoiselles*, men Leo og Gertrude Stein eide et forarbeide til det store maleriet, nemlig *La danse aux voiles* (ill. 32) fra 1907, som vi må gå ut ifra at Heiberg har sett på sine besøk. Det kubistiske maleriet var en sterk kontrast til de runde formene i Matisse's *Nu bleu*, som det delte vegg med.<sup>254</sup> *La danse aux voiles* er et svært dynamisk og energisk maleri av en stående kvinnelig figur som sveiper et klede rundt seg. Koloritten er holdt i svart, blått og ulike bruntoner. Figurens fragmenterte kropp og maskeansikt gir den et nesten animalsk utseende, som forsterkes av de løveaktige bena. De geometriske formene, de parallelt påførte penselstrøkene, og maskeansiktet med de store mandelformede øynene kan sees igjen i de to figurene lengst til høyre i *Demoiselles*.

Heiberg skal som nevnt ha sett Picassos kunst, og da trolig også denne studien, hos Leo og Gertrude Stein. Han skal ha følt at det var en veldig kraft i hans bilder, men at *stilen* ikke lå for hans eget temperament. Finnes det en mulighet for at Heiberg lot seg påvirke av den kraften og energien som ligger i *La danse aux voiles*, og omformet den kubistiske stilen til sitt eget mer avdempede og naturalistiske personlige uttrykk? Kan Picasso og kubistenes ofte dempede koloritt i jordfarger ha bidratt til den store endringen fra den irrgroen naturen med de solbrune figurene i uteaktene fra 1913, til de kjølige fargene og bleke figurene i *Etter badet*?

Det er åpenbart svært store forskjellige i formspråk, uttrykk, modellering og koloritt mellom Heibergs *Etter badet* og Picassos *La danse aux voiles*. Heibergs figurer fremstår som svært naturalistiske og idealiserte i forhold til Picassos deformerte og oppstykkede kvinnefigur. Hvis man stripper bildene ned til det elementære, kan man allikevel identifisere grunnleggende likheter. Begge maleriene er store av størrelse, Heibergs noe større med 162x130 cm mot Picassos 152x101 cm, og de er begge utført i høydeformat med en klar vertikal orientering. De har samme motiv – nakne kvinner, og tilhører begge den lange aktradisjonen i europeisk kunst. Heibergs stående figur til høyre har likhetstrekk med posituren til Picassos figur. De har begge en arm hevet over hodet, med albuespissen mot øvre billedkant. Armen til Heibergs figur er imidlertid avskåret. Begge figurene lener hodet noe mot den hevede armen, og ser skrått nedover. De legger begge vekten på ett bein og bøyer det andre, men Heibergs figur står i motsetning til Picassos i kontrapost. Begge kunstnerne har hvite tøystykker som et viktig element i komposisjonen, men Heibergs stående figur har ikke et klede bak seg slik Picassos kvinne har. Picassos koloritt i dempede jordfarger med brunt, blått, hvitt og svart kan ha hatt en påvirkning på Heiberg, særlig i hans brune bakgrunn mot

---

<sup>254</sup> Spurling, *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*, 404.

det blå draperiet. I Picassos maleri kan vi identifisere afrikanske masker som en klar inspirasjonskilde. Heiberg kjøpte også selv noen afrikanske skulpturer, men det er vanskelig å spore en eksplisitt påvirkning fra dem i *Etter badet*. Kvinnene fremstår allikevel som noe fremmedartede, med sine korte, svarte pannelugger og mørke, store, mandelformede øyne.

Gjennom *La danse aux voiles* kan Heiberg ha latt seg påvirke av Picassos kunst, og dermed indirekte også av *Les Demoiselles d'Avignon*, som bildet var en forstudie til. Det er som nevnt lite sannsynlig at Heiberg har sett *Demoiselles*. *Etter badet* gir imidlertid allikevel assosiasjoner til Picassos verk. Dette ligger blant annet i den monumentale størrelsen (*Demoiselles* måler 244x234 cm, og er noe større og mer kvadratisk enn *Etter badet*), med figurenes vertikale orientering. Heibergs figurers positurer, stående og sittende i forskjellige høyder, og deres noe stive, poserende kroppsholdninger, oppbyggingen av bakgrunnen med et draperi i kaldt blå-grått mot varme bruntoner, de hvite kledene, og de noe fremmedartede ansiktene med store øyne fører også tankene til Picassos kjente maleri. Begge kunstnerne komponerer etter prinsippet om kalde og varme farger, men Picasso gjennomfører dette mer konsist enn Heiberg, med færre fargeinnslag. De rosa figurene trer fram fra den kalde blå bakgrunnen, som igjen kontrasteres mot veggens varme brunfarge. Samme metode bruker Heiberg, men hans koloritt er generelt mer dempet, kjølig og nøytral, og kontrastene mellom varme og kalde farger blir derfor mer subtil. Begge verkene har et grunt billedrom, hvor overlapping, sammen med fargeperspektiv, er det viktigste dybdeskapende virkemidlet. Figurene i begge bildene er malt trinnvis bak hverandre på billedflaten.

Forskjellene mellom verkene er imidlertid like åpenbare som likhetene. Formspråket og uttrykket er totalt forskjellig. *Demoiselles* fragmenterte mangfold av linjer og geometriske former gir det en asymmetrisk balanse, og en komplisert visuell rytme som skiller det fra Heibergs komposisjon med få og store elementer. Picasso har en rekke mindre enkeltdeler i sitt verk, for eksempel fruktskålen i forgrunnen, som alle krever oppmerksomhet og gjør at det er vanskelig for betrakteren å feste blikket. Komposisjonen fremstår allikevel som en enhet. Heibergs figurer er svært naturalistiske og idealiserte i forhold til Picassos defomerte fremmedartete, geometriske og flatepregede figurer, selv om også Heibergs modeller fremstår noe karikerte, og har et noe stramt og forenklet uttrykk. Formene er, i motsetning til Heibergs organiske, sterkt geometriske og flate, men gir allikevel et inntrykk av tredimensjonalitet. De kantete, geometriske formene skapes av en utstrakt bruk av tykke, rette linjer i svart og hvitt. Heiberg omslutter også sine figurer av svarte konturlinjer, men hos ham er alle linjer buede.

Picassos brutale deformasjon, maskene, de skarpe, rette vinklene, og de tilsynelatende aggressive og seksuelt farlige figurene kan ikke sees i Heibergs avmålte og kjølig betraktende



maleri. Verkene har visse komposisjonelle likheter, men totalt forskjellige uttrykk. *Les Demoiselles d'Avignon* inspirerte imidlertid en lang rekke malerier av franske kunstnere, som Heiberg kan ha sett i offentlige eller private samlinger og utstillinger, og latt seg påvirke av. Heibergs *Etter badet* kan plasseres i den lange tradisjonen med akter og badebilder, som fikk en helt ny vending med Picassos *Demoiselles*. Jeg vil videre diskutere et lite utvalg av disse verkene i forhold til *Etter badet*.

## 5.2 *Etter badet* som del av en samtidig fransk motivkrets

Picasso var langt fra alene om å male slike gruppeakter i tiårene rundt år 1900, og det finnes et uendelig antall malerier med liknende komposisjon og formspråk, som ble malt både før og etter Picassos verk. Jeg vil kort trekke frem noen eksempler på disse, som Heiberg kan ha hatt som inspirasjonskilder da han malte *Etter badet*, og disse kan igjen ha vært direkte eller indirekte påvirket av Picasso.

Émile-Othon Friesz var en del av den opprinnelige fauvist-kretsen, og fra 1905 til våren 1908 hadde han et atelier i samme lokale som Matisses skole, Couvent des Oiseaux.<sup>255</sup> Ettersom Heiberg ble elev i februar, må vi anta at han møtte Friesz her, og et senere brev fra Heiberg bekrefter at han kjente ham.<sup>256</sup> Friesz' *Baigneuses* (ill. 57) fra 1907 er en utendørs badescene med likhetstrekk med både *Les Demoiselles d'Avignon* og *Etter badet*. Det ble malt i samme år som *Demoiselles*, men det vites ikke om han har sett Picassos verk. I motsetning til Heiberg og Picassos malerier er motivet utendørs ved et vann, med referanser til Cézannes bade-bilder, som det Matisse-eide *Trois baigneuses*. Figurenes nakenhet er derfor mer legitim og naturlig enn i Heiberg og Picassos malerier, hvor modellene er mer stivt og oppstilt poserende. Komposisjonen med fem stående og sittende modeller, bruken av svarte konturlinjer, og de forenklete ansiktene med store mandelformede øyne gir assosiasjoner til både Heiberg og Picasso. De mer flateprege kroppene med deres svungne, myke linjer synes imidlertid mer påvirket av Matisse.

André Derain regnes sammen med Matisse og Maurice de Vlaminck som den første og viktigste av fauvistene. Han så Picassos maleri i hans atelier, og i *Baigneuses* fra 1908 (ill. 59) er referansene til den spanske kunstneren tydelige.<sup>257</sup> Den store oppstykkede komposisjonen med fem nakne kvinner i forskjellige positurer med forenklete, skulpturelle kropper og maskeliknende, kantete ansikter er en mindre radikale utgave av *Les Demoiselles*

---

<sup>255</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 119.

<sup>256</sup> Brev fra Jean Heiberg til Kitty Kamstrup, 1919: "... men det var Othon Friesz som forsikret os om at det var saa herlig og slet ikke generende varmt.", Nasjonalbibliotekets Håndskriftsamling, (Oslo).

<sup>257</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 13, 118.

*d'Avignon*. Heiberg kan ha sett dette bildet, samt hans dramatiske komposisjon med tre nakne kvinner, *Baigneuses* fra 1907 (ill. 54), som ble ferdigstilt før Picassos bilde.<sup>258</sup> De klare, sterke fargene i grønt, blått og rød-toner kan sees i Heibergs uteakter fra 1913, men er svært forskjellig fra koloritten i *Etter badet*. Figurenes forenklete kantete former med brede konturlinjer gir assosiasjoner til Gauguin og Matisse. De maskeliknende ansiktene som kun er markert av få brede streker kan være påvirket av Picasso og Matisse. Samme ansikts- og kroppsform sees allerede i det tidlige *Après le bain* (*Etter badet*, ill. 53), som dateres til 1904. Komposisjonen i dette bildet, med den diagonale linjen de tre modellene i forgrunnen danner kan ha inspirert Heibergs *Etter badet*, som han malte ti år senere.

Maurice de Vlaminck malte i 1908 et bilde i samme tradisjon, også det kalt *Baigneuses* (ill. 60). Referansene er tydelige både til Cézanne og Derain, men Picasso kan også ha vært en påvirkningskilde. Figurenes runde former med svungne linjer synes påvirket av både Cézanne og Matisse, og flatepreget kan han ha lånt fra sistnevnte. Ansiktene er svært forenklet formet som afrikanske fang-masker, og redusert til tre svarte linjer.

Heiberg kan også ha sett Marie Laurencins *Les jeunes filles* (*Unge piker*, ill. 58) fra 1910-1911. Bildet ble utstilt på Galeries Barbazanges i Paris 28. februar til 13. mars 1912, altså i en periode da Heiberg fortsatt bodde i byen.<sup>259</sup> Laurencin kan på sin side ha sett Picassos bilde, noe som sannsynliggjøres av at hun var kjæreste med hans venn Appollinaire. Figuoppstillingen er meget lik mellom de tre verkene, og det samme er modellenes forenklete ansikter og det mørke håret. Kroppene omsluttet av mørke konturer, men i Heibergs bilde er de langt mer naturlig modellert enn i Picasso og Laurencins verker. Laurencin har videre også referanser til Matisse i sitt bilde. I en rekke av Matisses malerier har han plassert en fiolin, eller avbildet en fiolinspillende person. Laurencins spillende kvinne gir for eksempel assosiasjoner til den fiolinspillende mannen plassert til venstre i *La musique*. Matisse spilte selv fiolin, og fiolinen og fiolinspillende figurer har blitt tolket som en type selv-portrett eller selvrepresentasjon.<sup>260</sup> Begge disse verkene kan også plasseres inn i diskursen om pastorale og utopiske motiver, ved at de viser lykkelige musiserende mennesker i natur. Dette understreker også Laurencins fremstilling av kvinnen som en *femme-enfant*, som her står i sterk kontrast til både Heibergs og Picassos kvinner.

Laurencin var også representert på Kunstnerforbundets mønstring av fransk grafisk kunst i mai 1914, som Heiberg kan ha sett. Her viste hun fire arbeider, blant annet en

---

<sup>258</sup> Ibid., 118

<sup>259</sup> Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*, Bind II, 554.

<sup>260</sup> Elderfield, *Pleasuring Painting*, 17.

figuroppstilling, under den ifølge Hans Berg misvisende tittel ”Unge piker ved toilettet”. Her ble også vist grafiske verk av blant annet Picasso, Renoir og Gauguin, samt Nasjonalgalleriets Cézanne-litografi av tre avkledde menn i landskap.<sup>261</sup> Dette er kun ett eksempel på de mange mulighetene Heiberg hadde til å se verker av disse og flere kunstnere, både i Norge og i utlandet.

Finnes det noen referanser til Matisse i *Etter badet*? Bildet er malt fire år etter at Heiberg sluttet på akademiet, og lånene er langt færre og mindre åpenlyste her enn i aktene fra 1908-1911. Det mest fremtredende er bruken av kalde og varme farger, spesielt i modelleringen av kvinnefigurene. De svarte konturene og en dekorativ, men dog meget dempet, bakgrunn er også elementer inspirert av Matisse. Heibergs figurer fremstår imidlertid her langt mer individualiserte enn de gjennomgående gjør i Matisses bilder. Koloritten er lysere, og med mer dempede naturfarger enn Matisses.

Hvis Heiberg lot seg påvirke av Matisse i utførelsen av *Etter badet*, må det antakelig ha vært av lærerens tidligere akter, særlig fra årene 1906-1909, og ikke av arbeider fra 1913-1914. Disse årene malte Matisse få akter, uttrykket ble mer forenklet, med avgrensede fargeflater ofte utført i mørke farger, eksperimentering med kubismen, og en rekke av motivene er hentet fra Marokko. Hans *Baigneuses* fra 1907 (ill. 56) har imidlertid en rekke fellesstrekk med *Etter badet* og ovennevnte malerier. Som Heiberg avbilder Matisse tre nakne kvinner, men de er plassert utendørs med et vann i bakgrunnen. Bildet er komponert med horisontale fargebånd mot vertikale linjer gjennom figurene og seilbåter på vannet. Heibergs sterke diagonale og vertikale orientering er ikke inspirert av dette maleriet av Matisse, men kvinnenenes positurer kan ha vært det. Til venstre har Matisse malt en figur sittende med ryggen til og ansiktet vendt bort, på liknende måte som Heibergs figur. Heiberg har imidlertid en stående figur plassert lengst frem i billedrommet til venstre. Her har Matisse avbildet en figur sittende på et hvitt klede, liknende Heibergs midtstilte figur. Komposisjonene er forskjellige, men Heiberg avbilder på samme måte som Matisse tre nakne kvinner sittende og stående i tre høyder. Kroppene er lyst rosa med markert av svarte konturlinjer, og de har hvite kleder. Heibergs avbildning av figurene i tre stadier, med den gulvsittende tildekket med ryggen til, den høyere-sittende på kledet mer tilgjengelig, men allikevel noe tildekket av armene i en anstrengt og bortvendt positur, og den stående figuren som ublu viser hele kroppen til betrakteren, er lik figurframstillingen i Matisses maleri som han malte sju år tidligere.

---

<sup>261</sup> Hans Berg, ”Fransk grafisk kunst i Kristiania”, *Kunst og Kultur*, (Oslo: 1914), 251-255.

Heibergs *Etter badet* er sannsynligvis ikke direkte påvirket av *Les Demoiselles d'Avignon*, da han trolig ikke har sett bildet. Maleriet kan allikevel indirekte knyttes til Picassos verk, gjennom en rekke bilder av andre kunstnere, som jeg kort har skissert et utvalg av, og som Heiberg antakelig har sett ett eller flere av. Sikkert er det at alle de nevnte aktene har tydelige fellestrekk, og tilhører samme tradisjon i fransk kunst, med referanser til Cézanne, Matisse og Gauguin. De forskjellige kunstnerpersonlighetene kommer imidlertid like klart til syne som likhetene. *Demoiselles* har dessuten et veldig forskjellig uttrykk enn disse verkene, da det kan karakteriseres som anti-idyllisk, og er en klar motsats til det idylliske og pastorale uttrykket de fleste av disse bildene har.

*Etter badet* synes mye sterkere påvirket av Picasso, Friesz, Derain, Vlaminck og Laurencin enn av Matisse. Bildet har ikke lenger spor av å være et øvelsesmaleri, men er et fullverdig, gjennomkomponert, selvstendig bilde. Referanser til læreren, Picasso og andre kunstnere er tilstede, men Heiberg har trukket ut det han selv trengte for å komme fram til sitt personlige formspråk og uttrykk. Dette er langt mer dempet i fargeholdningen, og mindre radikalt i komposisjonen, enn de nevnte internasjonale kunstnernes bilder. Dette kan komme av Heibergs personlige smak, temperament og talent, men han kan også ha måttet legge visse begrensninger i forhold til salg i hjemlandet, som han var avhengig av.

### 5.3 Primitivisme

Alle de ovennevnte badebildene fra årene 1907-1908 kan plasseres inn den motivtradisjonen jeg omtalte i forbindelse med Heibergs *Akt* og *Ute* fra 1913, hvor man ser en søken etter et mer tidløst og naturlig uttrykk. Bakgrunnen for dette ligger blant annet i den store interessen for såkalt ”primitiv” kunst som gjorde seg gjeldende på begynnelsen av 1900-tallet. Å hente inspirasjon fra fjerne himmelstrøk var ikke noe nytt, da impresjonistene og post-impresjonistene for eksempel interesserte seg for japanske tresnitt. Gauguin er ansett for å være den modernistiske primitivismens far.<sup>262</sup> Han var banebrytende med sin fascinasjon for kulturen på stillehavsøya Tahiti, egyptiske malerier, og indiske og ”primitive” skulpturer. Dette gav seg utslag i hans kunst, hvor vi i de tahitiske landskapene kan se totemfigurer, samt en generell stilisering av motiver og figurer inspirert av andre kulturer. Hos Matisse og flere av hans fauvist-venner kan vi se innslag av Gauguins dekorative primitivisme, og de

---

<sup>262</sup> Abigail Solomon-Godeau, ”Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism”, i Norma Broude og Mary D. Garrard (red.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, (New York: Harper Collins Publishers, 1992), 314.

komparative analysene og karakteristikkene har vist at Heiberg også har klare referanser til Gauguin i sine bilder.<sup>263</sup>

Matisse og fauvistene lot seg altså påvirke fra kilder som også foregående generasjon hadde brukt, men de fant i tillegg en ny kilde til det "primitive" og opprinnelige, og det var i afrikansk kunst. Hvem som stod for oppdagelsen er usikkert, men Matisse skal ha introdusert Picasso for afrikansk kunst høsten 1906, og de begynte begge å samle på skulpturer. I 1909, mens Heiberg var elev, skal Matisse ha hatt skulpturer fra Guinea, Senegal og Gabon i sin leilighet.<sup>264</sup>

Den økende kunnskapen om andre folkeslag gjennom reportasjer og fotografier fra koloniene spilte en viktig rolle for den store produksjonen av idylliske og utopiske motiver av mennesker i naturen.<sup>265</sup> Evolusjonistiske teorier førte til en rekke studier av primitive kulturers opprinnelsesmyter, og dannelsen av den moderne antropologien. Parisisk presse trykket fotografier og illustrasjoner av "innfødte" og deres bosteder, skikker, klær og anatomi. Men begrepet primitivisme har både positive og negative konnotasjoner. Fascinasjonen for det fremmede sammenfalt ofte med utnytting og undertrykking. Primitivisme kan betegne det opprinnelige, det barnlige, det uutviklede og ulærde, det tidlige (for eksempel, prehistorisk, tidlig-renessanse eller arkaisk gresk), det animalske, og det ikke-vestlige. Margaret Werth hevder at det primitive på begynnelsen av 1900-tallet var en ustabil og vekslende term, som lå nært kategorier som eksotisk, klassisk, mytisk og idyllisk.<sup>266</sup> Begrepet "primitivisme" er i seg selv etnosentrisk, da det ikke refererer til kunsten i seg selv, men til vestlige interesser og reaksjoner til den.<sup>267</sup> Bildet kompliseres ytterligere av at de "primitive" kulturene kunstnerne søkte til i seg selv var i radikal utvikling på grunn av industrialisering og kolonistyre. "Det primitive" var derfor et imaginært konsept heller enn en realitet.<sup>268</sup>

Sarah Steins notater viser at Matisse diskuterte en av sine afrikanske skulpturer i skulpturundervisningen. Heiberg besøkte også Trocadéro-museet, som hadde en stor samling. Picasso, Derain og Vlaminck var andre kunstnere som også studerte denne samlingen.<sup>269</sup> En interesse fra Heibergs side for denne type kunst han sees i at han som tidligere nevnt eide en afrikansk skulptur, og at han har elementer av afrikansk kunst i bildene sine, i de

---

<sup>263</sup> Elderfield, *Fauvism, The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 105-108.

<sup>264</sup> Ibid., 109, 157.

<sup>265</sup> Werth, *The Joy of Life. The Idyllic in French Art, circa 1900*, 11-12.

<sup>266</sup> Ibid., 209-210.

<sup>267</sup> William Rubin, "Modernist Primitivism: An Introduction", i *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Volume I, red. William Rubin, (New York: Museum of Modern Art, 1984), 5.

<sup>268</sup> Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, (New Haven og London: Yale University Press, 1991), 102.

<sup>269</sup> Elderfield, *Fauvism: The "Wild Beasts" and Its Affinities*, 109.

maskeliknende ansiktene i hans kvinneakter, og mer konkret i *Nature Morte* fra 1916. Han var altså orientert om, og fikk inspirasjon fra den samme kilden som de mest toneangivende avantgardistiske kunstnerne i sin samtid. Dette har bidratt til de mange likhetene vi kan se i hans *Etter badet*, og nevnte bilder av Picasso, Derain, Vlaminck, Friesz og Laurencin. Det kan allikevel innvendes, at med unntak av de maskeliknende ansiktene vi kan se i hans akter allerede fra 1910, gjorde den afrikanske kunsten senere utslag i Heibergs kunst enn i de andres. Det ”primitive” i Heibergs tidligste akter, gir først og fremst assosiasjoner til egyptisk kunst. I bildene fra 1913 er Gauguins tahitiske kvinner den tydeligste inspirasjonskilden, mens *Etter badet* mer virker som en sammensmeltning og forenkling av disse to ansiktstypene.

## 6. Andre mulige påvirkningskilder

### 6.1 Die Brücke og Der Blaue Reiter

Jeg har hittil for en stor del vektlagt franske kunstnere hvis status allerede var etablert, og flere av dem var døde, da Heiberg opplevde deres kunst. Han må imidlertid også ha vært orientert om den nye kunsten i de tyskspråklige områdene. I den aktuelle perioden 1908-1914 gjorde den første generasjonen tyske ekspresjonister inntog på den internasjonale kunstscenen. Heiberg og en rekke av disse kunstnerne hadde en felles påvirkningskilde i Henri Matisse, noe som sannsynliggjør at Heiberg var oppmerksom på dem.

Marit Werenskiold fremholder i *The Concept of Expressionism, Origin and Metamorphoses* at Matisses innflytelse særlig kan sees i kunstnergruppen Die Brücke og kretsen rundt Kandinskys kunst fra årene 1909-1911. Sannsynligvis har de også med interesse lest "Notes d'un peintre", som ble trykket på tysk i *Kunst und Künstler* i mai 1909. Ernst Ludwig Kirchner malte flere akter som er tydelig inspirert av Matisse. Et eksempel er Kirchners *Akt vor blauem Grund* fra 1911, som har klare likhetstrekk med *Nu à l'écharpe blanche* fra 1909, som jeg også har diskutert i forhold til Heibergs akter.<sup>270</sup>

Die Brücke og Der Blaue Reiter var et aktivt element i norsk kunstliv allerede før og under 1. verdenskrig. De tyske ekspresjonistene viste en rekke verker på utstillinger hos Blomqvist Kunsthandel i Kristiania nettopp i de årene Heiberg malte sine omtalte akter, 1908-1914.<sup>271</sup>

Dresden-gruppen Die Brückes omfattende utstilling hos Blomqvist i mai 1908 viste minst atten malerier samt tresnitt og tegninger. Marit Werenskiold fremholder at dette må ha gitt et slående inntrykk av Brückes tidlige stil fra Dresden-perioden, da Munch, van Gogh og de franske fauvistene omkring Matisse var gruppens viktigste inspirasjonskilder. Her var navn som Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein og Karl Schmidt-Rottluff representert.<sup>272</sup>

Heiberg kan ha sett Brücke-utstillingen før han reiste til kunstnervennene på Lillehammer sommeren 1908. Marit Werenskiold fremholder at eventuelle nedslag fra disse kunstnerne, som Kirchner og Schmidt-Rottluff, vanskelig kan skjernes fra impulser fra Matisse og fauvismen, som også preget tyskernes bilder. Werenskiold mener videre at

---

<sup>270</sup> Werenskiold, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 40-41, 173.

<sup>271</sup> Marit Werenskiold, "Fra Kirchner til Kandinsky, Die Brücke og Der Blaue Reiter i Kristiania 1908-1916", *Kunst og Kultur*, Nr. 3 1989, Årgang 72, Universitetsforlaget, 137.

<sup>272</sup> Ibid., 137-138.

Brücke-malerne også var svært opptatt av Edvard Munch på denne tiden. Han hadde fått fornyet betydning også for unge norske kunstnere etter sin utstilling hos Blomqvist i 1909.<sup>273</sup> På grunn av de felles referansepunktene er det vanskelig å skille ut og påpeke bestemte påvirkningskilder. Heiberg har, som Brücke-kunstnerne, impulser fra både Matisse, Munch, van Gogh og fauvistene.

Heiberg har fortalt at han aldri har interessert seg for Kirchner og de andre tyske ekspresjonistene, og at han under oppholdet i München 1904-1905 fikk motvilje mot samtidens tyske kunst, som var preget av jugendstilen.<sup>274</sup> Allikevel er det interessante likheter mellom Heiberg og Kirchners kunst, for eksempel Heibergs *Ute* fra 1913 og Kirchners *Nackte Menchen* fra 1910 (ill. 20). Begge maleriene viser nakne figurer i en frodig, grønn natur. Hvis man sammenlikner den sittende kvinnen til høyre i Heibergs bilde med den stående kvinnen som omfavner en mann i Kirchners maleri, ser vi at de to kunstnerne har brukt samme virkemidler. De er begge meget grovt modellert i grøntoner med innslag av rosa, blått og oransje. Ansiktrekkene er visket ut, men Kirchner har antydning figurens ene øye. Mest interessant er den måten de begge lar figurene smelte sammen med omgivelsene på. Kirchners grønne figur flyter over i naturen. Det samme gjør hånden til Heibergs sittende figur, som har samme farge som fjellknausen hun er avbildet på. Jill Lloyd har påpekt at denne representasjonsmåten av kvinnefiguren har sammenheng med oppfattelsen av kvinnen som natur, noe jeg også omtalte i kapittel 4.2.<sup>275</sup>

Heiberg skal, sammen med Revold og Sørensen, ha vært opptatt av Kees van Dongen, som hadde flere utstillinger i Paris i årene Heiberg bodde der.<sup>276</sup> Blant annet hadde han en separatutstilling hos Bernheim-Jeune i desember 1908. Van Dongen var en av de ledende fauvistene, men han stilte også ut sammen med kunstnerne i Die Brücke i 1908, og omtales ofte i forbindelse med dem. Heibergs interesse for ham vises allerede i 1909, da han sendte et postkort fra Paris til Henrik Sørensen med en reproduksjon av van Dongens *Nu sur fond noir* (*Akt mot svart bakgrunn*, ill. 17 og 61) fra 1905, som han viste på Salon d'Automne både i 1905 og i 1908. Han skriver humoristisk: "Jeg sender dette mer som et experiment om det slipper forbi sædelighetspolitiet."<sup>277</sup> Det er imidlertid ingen tvil om at Heiberg betraktet van Dongens akt som mer enn en spøk. Hans akter viser nemlig en tydelig påvirkning fra van Dongens maleri, med en figur modellert i rosatoner med grønne egenskygger mot en mørkere

---

<sup>273</sup> Ibid., 150-151.

<sup>274</sup> Werenskiöld, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 190.

<sup>275</sup> Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, 114.

<sup>276</sup> Werenskiöld, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 75, 187.

<sup>277</sup> Postkort fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, datert Paris 13. juni 1909, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, (Oslo).



bakgrunn, brunt hår med markante innslag av sterk koboltblått, og store mørke øyne markert av brede streker. Dette er alle trekk vi ser i Heibergs *Kvinneakt mot blå bunn* fra 1910, *Akt* fra 1911 og de to kvinneaktene fra 1912. Plasseringen av figuren helt fremme i billedrommet med en avskjæring over lårene sees også i Heibergs *Ute* fra 1913. Van Dongen var på sin side også påvirket av Matisse.

Jeg mener at Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 i RMS, som i litteraturen om ham gjerne fremheves som hans mest Matisse-påvirkede bilde, gir like sterke, om ikke sterkere, assosiasjoner til van Dongens kvinner, og særlig hans *Nu sur fond noir*. Heibergs dekorative bakgrunn, pinnestolen og det orientalske teppet er lån fra Matisse, men selve kvinnefiguren er i min mening langt sterkere påvirket av van Dongen. Figurene er svært like i *Kvinneakt* og *Nu sur fond noir*, med plastisk modellerte kvinnelige kropper med runde lår og en liten mage. Ansiktene er ovale, med fokus på skarpt markerte skråstilte øyne og øyenbryn i svart. Nesene er rette, og munnene er lukket og formet av to røde streker. Begge figurene har kort, mørkt hår, og Heibergs bruk av en sterk koboltblå farge på håret er en klar referanse til van Dongen. Koloritten på figurene er også svært lik, med gylne lyse, rosa- og gultoner i glidende overganger. Begge markerer egenskygge ved hjelp av grønt og mørkere rødt. Bakgrunnene og avskjæringen er ulike, men til felles har de at figurene er midtstilt og fyller billedflaten fra bunn til topp.

Som tidligere nevnt knyttet Marit Werenskiold det maskelignede ansiktet i Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 til to bilder malt av Matisse i 1909, *L'Algérienne* og *Nu à l'écharpe blanche*.<sup>278</sup> Sammenlikningen med van Dongens *Nu sur fond noir*, som ble malt allerede i 1905, og sett av Heiberg på Høstsalongen i 1908, viser imidlertid at påvirkningen til det spesielle ansiktet i Heibergs akt like gjerne kunne ha kommet fra van Dongen.

En annen kunstnergruppe som også kan ha hatt betydning for Heiberg, München-baserte Der Blaue Reiter, stilte ut hos Blomqvist i januar 1914. Her deltok blant andre Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alexej von Jawlensky og Gabriele Münter, samt de tidligere Brücke-kunstnerne Kirchner, Heckel og Pechstein.<sup>279</sup> Av særlig interesse er Jawlenskys intenst stirrende kvinneansikter, som er inspirert av Matisse og bysantinske mosaikker.<sup>280</sup> Et eksempel på dette er *Byzantinerin (helle Lippen)*, ill. 48) fra 1913. Jawlenskys portretter minner også om russiske ikoner, og har en dekorativ flatemessig karakter som assosieres med islamsk kunst, noe Matisse også var interessert i. I 1910 besøkte han blant

---

<sup>278</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 51.

<sup>279</sup> Werenskiold, "Fra Kirchner til Kandinsky, Die Brücke og Der Blaue Reiter i Kristiania 1908-1916", 137.

<sup>280</sup> Ibid., 144.

annet en større utstilling av islamsk kunst i München.<sup>281</sup> Der skal han også ha blitt svært fascinert av russiske ikoner, og mente at franske kunstnere burde reise til Russland for å lære.<sup>282</sup> Ansiktene til figurene i Heibergs *Etter badet* kan ha fått sin noe mystiske fremmedartede form med mørke, mandelformede øyne, store neser og svarte hår etter et studie av alle disse referansepunktene, og særlig av Jawlensky.

## 6.2 Fascinasjonen for Munch

Selv om Heiberg oppholdt seg i Paris i lange perioder i årene 1908-1914, var han fortsatt aktivt deltakende i norsk kunstliv, og kan ha blitt påvirket av Edvard Munch og andre norske kunstnere. Heiberg hadde god kontakt med Lysakermalerne, særlig Oluf Wold-Torne, som han som nevnt var elev av i 1912, og Harriet Backer, og deres interesse for folkekunstens dekorative farge og linjeføring kan også ha inspirert Heiberg.<sup>283</sup> Han beundret som tidligere nevnt Backers koloristiske maleri, og Wold-Torne kan gjennom sin Cézanne-begeistring ha lagt et grunnlag for de impulser Heiberg møtte i Paris.<sup>284</sup>

Det er allikevel Edvard Munch som var den mest interessante norske kunstneren for Heiberg og hans kollegaer. Årsaken til dette er Munchs nære tilknytning til og påvirkning på ovennevnte tyske kunstnergrupper, og franske fauvistiske kunstnere med Matisse i spissen. Arne Eggum mener det er god grunn til å anta at det usentimentale, fargesterke maleri som Munch utviklet etter århundreskiftet og årlig utstilte i Paris, hadde en viss direkte innflytelse på fauvistene med Matisse i spissen.<sup>285</sup> Inntrykk og påvirkning fra Munch kan derfor ha kommet gjennom flere kanaler, og i ulike tolkninger.

Munchs påvirkning på norske kunstnere knyttes tradisjonelt til nyimpresjonistene (som Ludvig Karsten, Søren Onsager og Henrik Lund), som måtte vike plass for de mer radikale Matisse-elevne. Men Munchs avstandtagen til naturalismen, hans forenkling, fargebruk og uttrykkskraft, fant også gjenklang hos Heiberg.

Heibergs portrett av Sigurd Eriksen og litografiet etter Munchs *Selvportrett*, begge fra 1907, viser hans interesse for Munch i tidlige år. Munchs store utstilling hos Blomqvist våren 1909, og oppmerksomheten denne fikk, økte trolig denne interessen. Munch hadde årlige utstillinger i Kristiania fra 1909. Marit Werenskiold har hevdet at Munch kan ha lagt et grunnlag for de norske Matisse-elevenes møte med Matisses kunst: ”Sikkert er det iallfall at

---

<sup>281</sup> Spurling, *Matisse The Master: A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*, 54.

<sup>282</sup> Ibid., 92.

<sup>283</sup> Werenskiold, *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 48.

<sup>284</sup> Ibid., 75.

<sup>285</sup> Eggum, ”Brücke og Edvard Munch”, 49.

Edvard Munchs ekspressive og fargesterke kunst har bidratt til å vekke skandinavenes trang til forenkling og kolorisme allerede før de ble kjent med Matisses kunst.<sup>286</sup> Axel Revold bekreftet denne oppfattelsen da han skrev om de norske Matisse-elevene at ”Gjennom Edv. Munch var vi for vår del vant til den store forenkling. Men hans dypt personlige og nervøst følsomme form var strengt tabu for enhver annen.”<sup>287</sup> Hans kunst ble altså ansett for å være *for* personlig, og derfor ikke etterliknbar bortsett fra enkelte formale elementer. Revold fremholder også at veien ikke var lang fra Matisse til Munch, og skriver at dette kanskje gjorde Matisse så nær for Matisse-elevene. Han mente også at Matisses rettelser og utskrapninger på lerretet stod nærmere Munch enn det han omtaler som den tradisjonelle franske innsmigrende stofflighet.<sup>288</sup>

I mars 1912 hadde Kunstnerforbundet en mønstring av Munchs kunst som fikk stor oppmerksomhet blant publikum og presse. Walther Halvorsen skrev i denne forbindelse om den ”germanske” kunstnerens betydning for de yngre kunstnerne: ”Hva skal vi da med Paris? [...] Skulde de unge norske kunstnere alene ha været under Munchs sterke paavirkning, vilde det ha set slemt ut.”<sup>289</sup> Redningen for norsk kunst ligger ifølge Halvorsen i kombinasjonen av Munch og fransk kunst, og særlig da Matisse: ”Ved studiet av fransk kunst avbalanseres og harmoniseres de unge norskes kunst, som etter alt at dømme gaar store maal i møte. Det er netop kombinationen Munch-Matisse, som betinger dette. Det temperamentsrike germanske, som Munch uttrykker, avbalanseres av strengheten hos den franske kunstner, for hvem alt er bevist og intet tilfældig.”<sup>290</sup>

Den franske påvirkningen, særlig fra Matisse, har vært et gjennomgående ankepunkt hos kritikerne mot Heiberg og de andre Matisse-elevene, både i deres samtid og senere. Den svenske kunstkritikeren August Brunius hadde imidlertid vanskelig for å se Cézanne og Matisse i deres bilder, og mente ”De ha kvar sin norska *ton*.”<sup>291</sup> Han hevdet at dette kom av Munch, som han omtaler som en opprinnelig og skapende ekspresjonist, og stilte spørsmålet ”hvarför skulle de i förste rummet se till franska förebilder?”<sup>292</sup> Brunius mente altså at Munch stod sterkere i de unge norske kunstnernes bevissthet enn Cézanne og Matisse.

Munch og Matisses mulige påvirkning på hverandre har blitt hyppig kommentert, både i deres samtid og senere. Det er en mulighet for at de to kjente hverandre, og Munchs

---

<sup>286</sup> Werenskiold *De Norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*, 47.

<sup>287</sup> Swane, *Matisse*, 155.

<sup>288</sup> Revold, ”Henri Matisse”, 1938, 38, 43.

<sup>289</sup> Walther Halvorsen ”Edvard Munch. Hans betydning i samtidens kunst”, *Verdens Gang*, 26.03.1912.

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> August Brunius, ”Svensk och norsk expressionism, Förutsättningar och karaktärsdrag”, *Kunst og Kultur*, 2. årgang, 1911-1912, 226.

<sup>292</sup> Ibid., 228.

bilder ble hengt sammen med verker av flere av fauivistene på Salon des Indépendants i 1906. Christian Krohg diskuterte spørsmålet om Munchs påvirkning på Matisse i artikkelen ”Matissismen” i 1909. Her hevder han at Munch er den såkalte Matissismens far, selv om han kanskje fornektet sitt barn.<sup>293</sup> Nils Messel har også kommentert denne artikkelen og hevder at Krohg hadde helt rett i at det ikke gikk an å ignorere innflytelsen på de unge fra Munchs ekspressive maleri og hevde at det var Matisse som ledet an til morgendagens maleri. Ifølge Messel var det ingen vesentlige forskjeller dem imellom.<sup>294</sup>

Munchs påvirkning på Heibergs portrett av Sigurd Eriksen er åpenbar. Men finner vi eksplisitte referanser til Munch i noen av Heibergs omtalte akter? Det må i så tilfelle ligge i forenklingen, koloritten og den konsentrerte behandlingen av flaten med tynne, tørre lag og umalte felter i Heibergs tidligste akter, særlig *Italienermodell* fra 1908. Dette gir assosiasjoner til for eksempel Munchs *Pike på rødt laken* fra 1902-1903 (ill. 21). Munchs figur fremstår som mer naturalistisk enn Heibergs italienermodell, med sin lys rosa egenfarge og egenskygge i mørkere toner og lys gult. Likhetene ligger først og fremst i behandlingen av lerretet med en lys koloritt, malt i et tørt, tynt lag hvor lerret lyser igjennom, og enkelte steder er helt ubehandlet.

Munchs subjektive og i samtiden ofte provoserende meningsinnhold finner ikke gjenklang i Heibergs kunst. Munchs behandling av lerretet er også langt mer brutal og fysisk, med klatter, risser, skraper, dryppende og rennende maling. Vi kan heller ikke se Munchs bølgende, organiske linjer, i sammenhengende, sveipende penselsstrøk. Til felles har de at de begge avviste akademismaleriet, med dets glatte ferniss-overflater, detaljert og eksakt penselarbeid og en homogen behandling av hele lerretet.<sup>295</sup>

Med sitt kjente utsagn ”Jeg maler ikke det jeg ser, men det jeg så”<sup>296</sup> fjernet Munch seg fra naturalismen. Matisse tok også som tidligere diskutert avstand fra naturalismen, og fra impresjonismens umiddelbare synsinntrykk, og ba blant annet elevene om å lukke øynene foran modellen og male deres indre erindringsbilde, og å modellere med ryggen til. Både Munch og Matisse malte sterkt forenklede former i antinaturalistiske farger. Men mens Munch på denne måten fant fram til sitt symbolistiske og høyst personlige formspråk med sterkt meningsinnhold, resulterte metoden for Heiberg i en forenkling av form og midler, og

---

<sup>293</sup> Werenskiöld, *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*, 133-134.

<sup>294</sup> Messel, *Karsten: Ludvig Karsten*, 73.

<sup>295</sup> Øivind Storm Bjerke, ”Meaning and Physicality in the Art of Munch”, i *Edvard Munch: Signs of Modern Art*, Dieter Buchhart (red.), (Ostdildern: Hatje Cantz, 2007), 25-26.

<sup>296</sup> Nils Messel, ”Fra Munchs have til Matisse’ atelier: En impresjonistisk presentasjon av Ludvig Karsten og andre ’munchianere’”, *Kunst og Kultur*, 72. årgang, 1989, 126.

et fokus på det formale heller enn innholdet. Han stod slik sett langt nærmere Matisse enn Munch.

Øivind Storm Bjerke har hevdet at resepsjonen av Munch endret seg på begynnelsen av 1900-tallet, hvor det symbolistiske meningsinnholdet ble nedvurdert til fordel for et større fokus på malerienes formale aspekter.<sup>297</sup> Dette kan ha ført til at Heiberg viste større interesse for det rent formale ved Munchs bilder, selv om han var bevisst dets personlige innhold.

Samtidens kritikk av Munch viser imidlertid også en oppfatning av at hans kunst hadde formale mangler. Særlig holdt Andreas Aubert og kretsen rundt Erik Werenskiold dette som et ankepunkt mot Munch, og mente at han ikke tok hensyn til kunstens formale krav.<sup>298</sup>

Samtidig stilte mange seg kritiske til Munchs bruk av maleriet som symbol, og til det som ble omtalt som ”litteraturen” i bildene hans. I Heibergs akter, og i hans arbeider generelt, kan vi ikke lese noe innhold eller noe ”bakenforliggende”. Som Jens Thiis har skrevet: ”Der er litet av atmosfære i hans billeder, men meget av form og kompositionelle hensigter.”<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> Øivind Storm Bjerke, ”Meaning and Physicality in the Art of Munch”, 29.

<sup>298</sup> Messel, *Karstens bilder og bildet av Karsten: En monografisk og historiografisk undersøkelse*, 66-67.

<sup>299</sup> Thiis, *Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede*, 582.

## Avslutning

I litteraturen omhandlende Jean Heiberg tillegges Henri Matisse's rolle i Heibergs kunstneriske utvikling meget stor vekt. I avhandlingens første del problematiserte jeg et utvalg av denne litteraturen, med vekt på Marit Lange og Nils Messel i *Norges Malerkunst*, og publikasjoner av Marit Werenskiold. Den kritiske analysen av det skriftlige materialet ble foretatt med utgangspunkt i komparative analyser og karakteristikker av akter av Heiberg og Matisse, Matisse's artikkel "Notes d'un peintre", og nedtegnelser fra Heiberg, Sarah Stein, og andre Matisse-elever.

Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 ble omhandlet i et eget kapittel, da dette er Heibergs mest kjente akt, og det maleriet som oftest behandles i litteraturen om ham. Sammenlikninger med en rekke av Matisse's verker viste at akten har mange og tydelige lån fra og referanser til læreren. En grundigere analyse påviste imidlertid også forskjeller og avvik mellom lærer og elevs kunst.

Lange og Messel hevdet i *Norges Malerkunst* at med Heibergs *Kvinneakt* fra 1912 viste han sin naive tillit til at maleriet lot seg konstruere ved hjelp av et regelverk, og at farger og former var underlagt en streng disiplin. De vektla fargebruken, og mente at Heiberg anvendte en ny fargeteori. Jeg stilte spørsmålet om Matisse hadde et fastlagt regelverk og en fargeteori han doserte for sine studenter, og om i så tilfelle en slik fargeteori kunne anses mer som en åpen metode enn et regelverk.

Jeg søkte svar på om Lange og Messels og liknende formuleringer hadde sitt utgangspunkt i Matisse's teorier, metode og undervisningsform, i "Notes d'un peintre" og i elevenes nedtegnelser fra undervisningen. Min konklusjon er at grunnstammen i Matisse's kunstsyn var at det ikke eksisterer noen regler utenfor det enkelte individ, og at det han først og fremst søkte var uttrykket, som skulle komme fra kunstnerens eget temperament. I "Notes d'un peintre" hevdet Matisse at hans fargevalg var tilfeldig, og basert på instinkt. Han beskrev hva han tok avstand fra, og hva han ville oppnå, men forela ingen bestemte teorier eller regler for hvordan han skulle nå sin målsetning. I forhold til Matisse's gjentatte vektlegging av instinkt, følelser og personlig uttrykk blir det uriktig å bruke ord som "regelverk" og "disiplin".

Svarene på hvorfor *Kvinneakt* fra 1912 blant annet har blitt omtalt som sterkt påvirket av lærerens fargeteori fantes ikke i "Notes d'un peintre", og jeg søkte derfor i den andre viktige primærkilden, hans elevs nedtegnelser, for å undersøke hvilke teorier og metoder

Matisse doserte. Gjennomgangen viste at Matisse kom med rettledende råd til den enkelte student, samt råd som var mer allmenngyldige. Noe kan ha blitt oppfattet som regler, men det meste fremstår som subjektive meninger. Også i undervisningen vektla Matisse det individuelle uttrykket, og mente at elevene skulle glemme alle teorier og ideer når de stod foran motivet. Han var svært interessert i å utvikle hver elevs egenart og personlige uttrykk. Heiberg har selv fremholdt at Matisses anvisninger ikke var bindende, og at det ikke fantes noen faste forskrifter når det gjaldt fargesyn og teknikk.

Sammenfatningen av Matisse-elevenes nedtegnelser viste at Matisse ikke hadde noen fastsatte regler, eller en fargeteori som elevene skulle følge som et fastlagt program. Han doserte snarere personlig frihet, på en basis av grunnleggende kunnskap. Vi kan allikevel utlede enkelte prinsipper, og jeg er også åpen for at hans teorier, slik de fremkom under undervisningen og i ”Notes d’un peintre”, av enkelte kan ha blitt oppfattet som et regelverk. Det må også innvendes at Heiberg på midten av 1920-tallet møtte den danske kunstneren Georg Jacobsen, og bildene hans fra denne tiden viser stor interesse for Jacobsens formalistiske program, med vekt på persepsjonsteorier, proporsjonslære og optiske fenomener.<sup>300</sup> Han viste altså stor interesse for å tilegne seg en lærers system. Dette kan videre ha påvirket resepsjonen av Heibergs tidligere kunst, og bidratt til en oppfatning av ham som en lettpåvirkelig og teoretisk kunstner, som tilegnet seg og fulgte sine læreres prinsipper.

Det er heller ikke til å unngå å se at Heibergs akter ved første øyekast har klare likhetstrekk med akter av Matisse. Jeg spurte derfor om det er mulig å betrakte Matisses teorier og kunstsyn mer som en metode, uten allmenngyldige formler og regler. Heiberg kan da ha fulgt visse prinsipper ved denne, uten at han nødvendigvis ”konstruerte maleriet ved hjelp av et regelverk”, slik Lange og Messel hevder. For å diskutere dette skilte jeg mellom den kreative prosessen, og det kunstneriske produktet. Jeg konkluderte med at konkrete setninger og passasjer i ”Notes d’un peintre” og fra undervisningen kan anses som en metode, og at Heiberg i arbeidet med *Kvinneakt* fulgte deler av denne. Bruken av lærerens metode førte til at deres akter fremstår med klare formale likhetstrekk, men samtidig med hvert sitt personlige uttrykk og tydelige forskjeller.

Matisses teorier og metode bidro altså til formale likheter mellom lærer og elevs kunst. I tillegg kom spørsmålet om Matisse som visuelt forbilde, og på hvilken måte Heiberg lot seg påvirke av dette. Konklusjonen er at Heibergs akter har en rekke referanser til og lån fra lærerens akter. Han synes imidlertid sterkere påvirket av Matisse som teoretisk og

---

<sup>300</sup> Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon*, Bind 2, 149.

metodisk forbilde, enn som visuelt forbilde. Det var allikevel Matisse's visuelle representasjoner som først, og meget sterkt, fanget Heibergs oppmerksomhet. Derfor er det også at vi i de tidligste aktene tydeligst kan identifisere Matisse som visuelt forbilde. Påvirkningen synes sterkere forankret i Matisse's teorier og metode etter hvert som Heiberg ble kjent med innholdet i dette gjennom undervisningen og "Notes d'un peintre". På grunn av metoden og den teoretiske bakgrunnen fremstår aktene med formale likhetstrekk, og med en fargebruk basert på samme prinsipp, men ved nærmere undersøkelser har Heiberg et tydelig identifiserbart individuelt uttrykk.

I avhandlingens andre del diskuterte jeg andre, hovedsakelig internasjonale, kunstneres påvirkning på Heiberg, i tillegg til Matisse. I Heibergs akter fra 1913 påviste jeg Cézannes uteakter og Gauguins tahitiske kvinner som mulige påvirkningskilder, og at referansene til Matisse her var færre. Matisse beundret også begge disse kunstnerne, og formidlet trolig sin interesse til Heiberg.

Jeg diskuterte videre disse aktene i en bredere kontekst, i forhold til en samtidig fransk billedtradisjon med idylliske, utopiske og/eller pastorale motiver. På bakgrunn av Margaret Werths kategoridefinisjoner karakteriserte jeg *Akt* og *Ute* som både utopiske og pastorale. Jeg problematiserte også aktene i forhold til den samtidige debatten om menneskets seksualitet, og oppfattelsen av kvinnen som natur og mannen som kultur.

Den siste akten jeg behandlet var *Etter badet* fra 1914. Her stilte jeg spørsmålet om Picassos *Les Femmes d'Alger*, direkte eller indirekte, kan ha vært en inspirasjonskilde for Heiberg. Det er visse komposisjonelle og koloristiske likheter mellom bildene, men uttrykkene er totalt forskjellige. Det er lite sannsynlig at Heiberg har sett bildet, men han må ha sett Picassos *La danse aux voiles* hos familien Stein. Sammenlikningen av disse aktene av Heiberg og Picasso viste grunnleggende likheter når bildene ble strippet ned til det elementære, samtidig som det åpenbart er store forskjeller mellom dem. Picassos *Les Femmes d'Alger* var en del av en samtidig billedtradisjon, og påvirket også en hel generasjon kunstnere. *Etter badet* ble videre diskutert i forhold til et utvalg av disse. Heibergs akt har klare formale likheter med omtalte verker av Friesz, Vlaminck, Derain og Laurencin, og jeg konkluderte med at maleriet kan plasseres i samme diskurs og tradisjon av akter med referanser til Picassos *Les Femmes d'Alger*. Sammenlikningene med akter av andre kunstnere viste også at *Etter badet* i mindre grad er påvirket av Matisse, og at dette fremstår som et fullstendig selvstendig bilde med et distinkt personlig formspråk og uttrykk. Maleriene ble også diskutert i forhold til samtidens store interesse for primitivisme og blant annet afrikanske skulpturer, noe som bidro til likhetene mellom aktene.



I avhandlingens siste kapittel argumenterte jeg for at Heibergs akter også viser at han var godt orientert om de tyske kunstnergruppene Die Brücke og Der Blaue Reiter. Jeg påviste likhetstrekk mellom Heibergs *Ute* fra 1913 og Ernst Ludwig Kirchners *Nackte Menchen* fra 1910, og hevdet at Kees van Dongens *Nu sur fond noir* fra 1905 kan ha påvirket Heibergs *Kvinneakt mot blå bunn*, *Akt* fra 1911, de to kvinneaktene fra 1912, samt *Ute* fra 1913. Særlig fremhevet jeg van Dongens akt i forhold til *Kvinneakt* fra 1912, og konkluderte med at van Dongens figur fremstår som en tydeligere påvirkningskilde på Heibergs akt enn det Matisse akter gjør. Heiberg og de tyske kunstnergruppene hadde felles inspirasjonskilder i blant andre Matisse og Edvard Munch, som jeg avslutningsvis diskuterte som en mulig norsk inspirasjonskilde for Heiberg. Norske kunstnere har ellers gjennomgående blitt nedprioritert, da oppgavens tema er forholdet mellom Heiberg og Matisse, og spørsmålet om hvordan møtet med den internasjonale kunstscenen kan ha nedfelt seg i Heibergs akter.

Avhandlingens overordnede problemfelt er spørsmålet om kunstnerisk avhengighet, og hvordan man eventuelt kan måle og bevise denne. Tilfellet Heiberg – Matisse har vist at Heiberg tydelig ble påvirket av læreren, samtidig som han meget bevisst tilpasset inntrykkene og Matisse læresetninger til sitt personlige uttrykk. Matisse hadde en sterkt metodisk og teoretisk innflytelse på Heiberg, men etter at han sluttet på Académie Matisse fremstår en rekke andre kunstnere som klarere visuelle forbilder. Det er i Heibergs tidligste akter påvirkningen fra Matisse var sterkest.

En kunstners valg styres av hans personlighet, evner og estetiske preferanser, men dette er ikke de eneste forutsetningene. Kunstnere opererer i en bestemt kontekst og i et mentalt klima, som påvirker deres prioriteringer. Herfra stammer det evige problemet om person og miljø, og hva som skal tillegges mest vekt. Alle kunstnere er ledd i en stadig endrings- og utviklingsprosess, og det er derfor vanskelig å påpeke én inspirasjonskilde. Avhandlingen har vist at Heiberg ikke bare kan knyttes til Matisse, men at han var en del av, og fikk inspirasjon fra, en rekke kunstnere, og en større kunstnerisk kontekst i Europa på begynnelsen av 1900-tallet. En nyansering av omtalen av Heiberg i norsk kunsthistorieskriving er derfor nødvendig.

Selv om vi aldri kan kjenne fortiden eller en kunstners tanker fullt ut, mener jeg at ved å gå tilbake til kildene, og å analysere maleriene, kan konkludere med at litteraturen om Heiberg er preget av overfladiske og generaliserende karakteristikk. Dette kan komme av en fortolkning og forenkling av Matisse teorier og metoder, som kan være tilpasset datidens kunstpolitiske forhold. Jeg sier meg enig i Nils Messel observasjon om at den Matisse norsk kunsthistorie opererer med, er en noe fornorsket og formalisert Matisse. Matisse tanker er

ifølge Messel blitt noe ensidig og ofte misvisende fremstilt i norsk kunsthistorisk forskning. Han mener det har vært lagt for liten vekt på Matisses krav om spontanitet og individualisme, noe som er av vesentlig betydning for forståelsen av Matisse, ikke bare som kunstner, men også som pedagog. Dette mener han har ført til vilkårlige vurderinger av hans elevers forhold til læreren.<sup>301</sup> Videre mener jeg dette har gitt seg utslag i den forenklete og generaliserende omtalen av blant annet Heiberg og hans *Kvinneakt* fra 1912

Norsk kunsthistorisk skriving har dessuten i stor grad fokusert på motsetninger og kamper mellom kunstnergrupperinger. Denne stigmatiserende svart/hvitt-tankegangen har utelukket en rekke gråsoner, og undervurdert enkeltkunstnernes individualitet og personlighet. En slik behandling har en tendens til å viske ut avstandene og forskjellene, for eksempel mellom Matisse-elve. Kunstnerne må primært sees hver for seg, og sekundært som del av en gruppe eller tilslutning. I et slikt perspektiv vil interessante nyanser dukke opp, noe diskusjonen av Heibergs akter og hans mulige påvirkningskilder kan stå som et bevis på.

---

<sup>301</sup> Messel, *Karstens bilder og bildet av Karsten: En monografisk og historiografisk undersøkelse*, 55, 120-121.

## Litteraturliste

- Alfsen, Glenny. "Jean Heiberg" i *Norsk Kunstnerleksikon, Bildende kunstnere – Arkitekter – Håndverkere*. Bind 2, red. av Nasjonalgalleriet (v/ Leif Østby m.fl.). Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Jean Heiberg" i *Norsk Biografisk Leksikon*. Bind 4, red. av Jon Gunnar Arntzen. Oslo: Kunnskapsforlaget, H. Aschehoug & Co A/S, Gyldendal ASA, 2001.
- Barr, Alfred H. *Matisse: His art and his public*. New York: The Museum of Modern Art, 1951.
- Benjamin, Roger. *Matisse's "Notes of a painter": Criticism, Theory and Context, 1891-1908*. Michigan: UMI Research Press, Ann Arbor, 1987.
- Berg, Hans. "Fransk grafisk kunst i Kristiania". *Kunst og Kultur*. Oslo, 1914: 251-255.
- Brooks, Peter. "Gauguin's Tahitian Body" i *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, red. av Norma Broude og Mary D. Garrard. New York: Harper Collins Publishers, 1992.
- Brunius, August. "Svensk och norsk expressionism: Förutsättningar och karaktärsdrag". *Kunst og Kultur*, 2. årgang, 1912: 216-229.
- Chilvers, Ian. "Pablo Picasso" i *The Concise Dictionary of Art and Artists*, red. Ian Chilvers, 3.utgave. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A study in ideal form*. New York: Pantheon Books, Bollingen Series XXXV.2, 1956.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Andre Utgave. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.
- Eggum, Arne. "Brücke og Edvard Munch" i *Ekspresjon! Edvard Munch: Tysk og norsk kunst i tre tiår, 1905-1935*, red. av Munch-Museet v/ Gunnar Sørensen. Oslo: Munch-Museet, 2005.
- Elderfield, John. *Fauvism: The "Wild Beasts" and its affinities*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Henri Matisse: A retrospective*. London: Thames and Hudson, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Pleasuring Painting*. London: Thames and Hudson, 1995.
- Endresen, Signe M. *Seg selv nok: Astri Welhaven Heibergs uteakter ca. 1913-25*. Upublisert hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Institutt for arkeologi, kunsthistorie og konservering (IAKK), Historisk-filosofisk fakultet, Universitetet i Oslo, 2003.

- Flam, Jack D. (red.). *Matisse on art*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1978.
- \_\_\_\_\_. ”Matisse and the Fauves” i ”*Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Volume I, red. av William Rubin. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Matisse: The man and his art, 1869-1918*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Gauguin, Pola. ”Norsk Malerkunst paa Jubilæums-udstillingen i Kristiania”, *Politikens Kronik*, 20.06.1914.
- Gordon, Donald E. *Modern Art Exhibitions 1900-1916, Selected Catalogue Documentation*, Bind 2. München: Prestel-Verlag, 1974.
- Grevenor, Henrik. *Jean Heiberg*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933.
- Grünewald, Isaac. ”Cézannes budskap”. *Kunst og Kultur*, 23. årgang, 1937: 153-171.
- \_\_\_\_\_. *Matisse och Expressionismen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1944.
- Halvorsen, Walther. ”Kunst og unge kunstnere”. *Kunst og Kultur*, 1911: 252-265.
- \_\_\_\_\_. ”Edvard Munch: Hans betydning i samtidens kunst”. *Verdens Gang*, 26.03.1912.
- Hidle, Gabriel Schanche. *Profiler og paletter i Rogalands kunst*. Stavanger: Stavanger Kunstforening, 1965.
- Hoff, Svein Olav. *Henrik Sørensen: Fragmenter av et kunstnerliv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1992.
- Janson, H.W. og Anthony F. Janson. *History of Art: The Western Tradition. Revised sixth edition*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, 2004.
- Langaard, Johan H. ”Malere i Rasmus Meyers samling”. *Kunst og Kultur*, 1925: 240-243.
- Lange, Marit og Nils Messel. ”Inn i et nytt århundre 1900-1914”. I *Norges Malerkunst: Vårt eget århundre*, red. av Knut Berg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA, 1993.
- Lloyd, Jill. *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. New Haven og London: Yale University Press, 1991.
- Meskimmon, Marsha. *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. London: I.B. Tauris, 1999.
- Messel, Nils. *Karstens bilder og bildet av Karsten: En monografisk og historiografisk undersøkelse*, Magistergradsoppgave i kunsthistorie, Institutt for kunsthistorie og klassisk arkeologi, Universitetet i Oslo, våren 1979.

- \_\_\_\_\_. ”Fra Munchs have til Matisse’ atelier: En impresjonistisk presentasjon av Ludvig Karsten og andre ’munchianere’”. *Kunst og Kultur*, 72. årgang. Oslo: Universitetsforlaget, 1989: 122-135.
- \_\_\_\_\_. *Karsten: Ludvig Karsten*. Oslo: Messel Forlag, 1995.
- Parmann, Øistein. *Harald Dal*, Kunst og Kulturs Serie. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975.
- Revold, Axel. ”Henri Matisse”. *Kunst og Kultur*, 24. årgang, 1938: 35-43.
- Revold, Reidar. *Norges Billedkunst i det nittende og tyvende århundre, Annet bind*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1953.
- Rise, Bjarne. *Jean Heiberg*. Oslo: Dreyers Forlag, 1955.
- Rubin, William. ”Modernist Primitivism: An Introduction”, i *”Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Volume I, red. av William Rubin. New York: Museum of Modern Art, 1984.
- \_\_\_\_\_. ”Picasso” i *”Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Volume I, red. av William Rubin. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
- Simonnæs, Per. *Norsk kunst i bilder: Bind II. Den ytre og den indre virkelighet*. Oslo: Grøndahl & Søn Forlag A.S., 1978.
- Solomon-Godeau, Abigail. ”Going Native. Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism” i *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, red. av Norma Broude og Mary D. Garrard. New York: Harper Collins Publishers, 1992.
- Spurling, Hilary. *The unknown Matisse: A life of Henri Matisse: The early years, 1869-1908*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Matisse The Master: A life of Henri Matisse: The conquest of colour, 1909-1954*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.
- Stenstadvold, Håkon. *Idékamp og stilskifte i norsk malerkunst 1900-1919*. Trondheim: F. Bruns Bokhandels Forlag, 1946.
- Storm Bjerke, Øyvind. ”Meaning and Physicality in the Art of Munch” i *Edvard Munch: Signs of Modern Art*, red. av Dieter Buchhart. Ostildem: Hatje Cantz, 2007.
- Swane, Leo. *Matisse*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1950.
- Sørensen, Henrik. ”Jean Heiberg”. *Kunst og Kultur* 19. årgang, 1933: 65-78.
- Sørensen, Sven Oluf. *Søren: Henrik Sørensens liv og kunst*. Oslo: Andresen & Butenschøn Forlag, 2003.

Thiis, Jens "Betragtninger og karakteristiker av moderne fransk maleri, Nærmest i anledning av Kölnerutstillingen". *Kunst og Kultur*, 1912-1913: 1-46.

\_\_\_\_\_. *Malerkunsten i det 19. og 20. aarhundrede*. Oslo: Gyldendal, 1927.

Ukjent forfatter, "Jean Heiberg før utstillingen", *Aftenposten*, 30.09.1922

Werenskiold, Marit. *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd*. Magistergradsavhandling i kunsthistorie. Universitetet i Oslo: 1970.

\_\_\_\_\_. *Matisse-elevne: Ekspresjonismens gjennombrudd i Norge 1908-1914*. Oslo: Universitetsforlaget, 1970.

\_\_\_\_\_. *De Norske Matisse-elevne: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972.

\_\_\_\_\_. *The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.

\_\_\_\_\_. "Fra Kirchner til Kandinsky: Die Brücke og Der Blaue Reiter i Kristiania 1908-1916". *Kunst og Kultur*, 72. årgang nr. 3, 1989: 137-155.

Werth, Margaret. *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Wilkin, Karen. "Monsieur Pellerin's collection: a footnote to 'Cézanne'". *The New Criterion* 17. årgang nr. 9 (1999). 8.januar 2008.  
<http://newcriterion.com:81/archive/14/apr96/wilkin.htm#back1>

Wright, Alastair. *Matisse and the subject of Modernism*. Princeton og Oxford: Princeton University Press, 2004.

## **Brev:**

Postkort fra Jean Heiberg til Oluf Wold-Torne, 16. oktober 1908, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, Oslo.

Postkort fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, 17. juni 1909, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, Oslo.

Brev fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, 11. mars 1911, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, Oslo.

Postkort fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, udatert, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, Oslo.

Brev fra Jean Heiberg til Kitty Kamstrup, 1919, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, Oslo.

Brev fra Henrik Sørensen til Oluf Wold-Torne, 31. desember 1908, Nasjonalbibliotekets håndskriftsamling, Oslo.

## Illustrasjoner

Mål er angitt i høyde x bredde.

Illustrasjon nummer 1 – 13 er av Jean Heiberg

- 1: *Kvinneakt*, 1912, olje på lerret, 130x97,5 cm, Rasmus Meyers Samlinger, Bergen
- 2: *Maleren Sigurd Eriksen*, 1907, olje på lerret, 100x80,5 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo
- 3: *Portrett av Fred. W. Jacobsen*, 1908, olje på papp-plate, 84x62 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo
- 4: *Nature Morte*, 1916, olje på lerret, 59,5x71,5 cm, p.e.
- 5: *Italienermodell*, 1908, olje på lerret, 93x63 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og design, Oslo
- 6: *Akt*, 1909, olje på lerret, 72x54 cm, Drammens Museum
- 7: *Akt, Paris*, ca 1908-1910, olje på lerret, 54x45 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo
- 8: *Kvinneakt mot blå bunn*, 1910, olje på lerret, 81x54 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo
- 9: *Kvinneakt*, 1911, olje på lerret, 100x81 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo
- 10: *Kvinneakt*, ca 1912, olje på lerret, 81x60 cm, p.e.
- 11: *Akt*, 1913, olje på lerret, 117x89,5 cm, Trondheim Kunstmuseum
- 12: *Ute*, 1913, olje på lerret, 98x131 cm, p.e.
- 13: *Etter badet*, 1914, olje på lerret, 162x130 cm, p.e.
- 14: Pablo Picasso: *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, 1907, olje på lerret, 244x234 cm, The Museum of Modern Art, New York
- 15: Henri Matisse: *Nu à la serviette blanche*, 1902-1903, olje på lerret, 81x59,5 cm, Gifford Phillips samling, New York. Proveniens: Jean Puy
- 16: Henri Matisse: *L'homme nu/Le serf*, 1900, olje på lerret, 99,3x72,7 cm, The Museum of Modern Art, New York
- 17: Kees van Dongen: *Nu sur fond noir*, olje på lerret, 99x81 cm, 1905, p.e.

- 18: Paul Cézanne: *Trois Baigneuses*, 1879-1882, olje på lerret, 53x65 cm, Musée du Petit Palais, Paris
- 19: Paul Gauguin: *Deux femmes tahitiennes*, 1899, olje på lerret, 94x72,4 cm, The Metropolitan Museum of Art
- 20: Ernst Ludwig Kirchner: *Nackte Menschen*, 1910, olje på lerret, 77x89 cm
- 21: Edvard Munch: *Pike på rødt laken*, 1902-1903, olje på lerret, 81x65 cm, Staatsgalerie Stuttgart
- 22: Henri Matisse: *Modèle debout/Académie bleue*, 1900-1901, olje på lerret, 73x54 cm, Tate Gallery, London
- 23: Henri Matisse: *Nu aux souliers roses*, 1900-1901, olje på lerret, 73x60 cm, Galleri Jan Krugier, Geneve. Proveniensi: Jean Puy
- 24: Henri Matisse: *Nu debout/ Étude de nu*, 1907, olje på lerret, 92,1x64,8 cm, Tate Gallery, London
- 25: Henri Matisse: *Nu, Noir et Or*, 1908, olje på lerret, 100x65 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg. Proveniensi: Sergei Shchukin
- 26: Henri Matisse: *Harmonie rouge/ La desserte*, 1908, olje på lerret, 180x200 cm, Hermitage, St. Petersburg
- 27: Henri Matisse: *La femme au chapeau*, 1905, olje på lerret, 80,6x59,7 cm, San Francisco Museum of Modern Art. Proveniensi: Leo og Gertrude Stein, Michael og Sarah Stein
- 28: Henri Matisse: *Portrait de Mme Matisse/La raie verte*, 1905, olje på lerret, 40,5x32,5 cm, Statens Museum for Kunst, København, J. Rumps samling. Proveniensi: Michael og Sarah Stein, Christian Tetzen-Lund
- 29: Henri Matisse: *Nu à l'écharpe blanche*, 1909, olje på lerret, 116,5x89 cm, Statens Museum for Kunst, København, J. Rumps samling. Proveniensi: Christian Tetzen-Lund
- 30: Henri Matisse: *Mme Matisse en japonaise*, ca 1901, olje på lerret, 116,8x80 cm, p.e.
- 31: Henri Matisse: *La coiffure* 1907, olje på lerret, 116x89 cm, Staatsgalerie, Stuttgart. Proveniensi: Michael og Sarah Stein, Trygve Sagen
- 32: Pablo Picasso: *La danse aux voiles*, 1907, olje på lerret, 150x100 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg
- 33: Henri Matisse: *L'Algérienne*, 1909, olje på lerret, 81x65 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
- 34: Vincent van Gogh: *Autoportrait*, 1889, olje på lerret, 57,2x43,8 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



- 35: Henri Matisse: *Nu bleu – souvenir de Biskra*, 1907, olje på lerret, 92x140 cm, Baltimore Museum of Art. Proveniensi: Leo Stein, Alphonse Kann, John Quinn
- 36: Jean Heiberg: *Kvinneakt*, Skisse fra Colarossiakademiet, 1905, blyant på papir, 47,5x30,5 cm, Trondheim Kunstmuseum
- 37: Jean Heiberg: *Kvinneakt*, udatert, blyant på papir, 27x20,7 cm, Trondheim Kunstmuseum
- 38: Henrik Sørensen: *Italienermodell*, 1910, olje på lerret, 64x40 cm, Holmsbu Billedgalleri
- 39: Mai Bring: *Studie från Matisses skola*, ca 1910, olje på lerret, 64x54 cm, Moderna Museet, Stockholm
- 40: Per Deberitz: *Sommer*, 1913, olje på lerret, 98x119 cm, p.e.
- 41: Ludvig Karsten: *Liggende akt*, 1909, olje på lerret, 73x100 cm, p.e.
- 42: Astri Welhaven Heiberg: *Badere med hund*, ingen informasjon om bildet
- 43: Paul Cézanne: *Baigneuses devant le tente*, 1883-1885, olje på lerret, 63x84 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
- 44: Edvard Munch: *Karl Jensen-Hjell*, 1885, olje på lerret, 180x100 cm, p.e.
- 45: Paul Cézanne: *Les Grandes Baigneuses*, 1900-1906, olje på lerret, 172,2x196,1 cm, National Gallery, London
- 46: Henri Matisse: *Dos I*, 1908-1909, gips, 190 cm høy, Musée Matisse, Cateau-Cambrésis
- 47: Henri Matisse: *Nu assis*, 1908, proveniensi: Ivan Morosov
- 48: Alexej von Jawlensky: *Byzantinerin (helle Lippen)*, 1913, olje på plate, 64x53,5 cm, Centre Pompidou, Paris
- 49: Henri Matisse: *Pastorale*, 1906, olje på lerret, 46x55 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 50: Henri Matisse: *La danse*, 1909-1910, olje på lerret, 260x391 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg. Proveniensi: Sergei Shchukin
- 51: Henri Matisse: *La musique*, 1909-1910, olje på lerret, 260x389 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg. Proveniensi: Sergei Shchukin
- 52: Paul Gauguin: *Te nava nava fenua*, 1892, olje på lerret, 92x73,5 cm, Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan
- 53: André Derain: *Après le bain*, 1904, ingen informasjon
- 54: André Derain: *Baigneuses*, 1907, olje på lerret, 132,1x194,8 cm, The Museum of Modern Art, New York

55: Henri Matisse: *Le Bonheur de vivre*, 1905-1906, olje på lerret, 1,7x2,3 m, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania

56: Henri Matisse: *Baigneuses*, 1907, olje på lerret, 61x73,7 cm, The Minneapolis Institute of Arts

57: Émile-Othon Friesz: *Baigneuses*, 1907, olje på lerret, 115x122 cm, Association des amis du Petit Palais, Genève

58: Marie Laurencin: *Les jeunes filles*, 1910-1911, olje på lerret, 115x146 cm, Moderna Museet, Stockholm

59: André Derain: *Baigneuses*, 1908, olje på lerret, 179,4x231,7 cm, National Gallery, Praha

60: Maurice de Vlaminck: *Baigneuses*, 1908, olje på lerret, 88,9x115,9 cm, p.e., Sveits

61: Kort fra Jean Heiberg til Henrik Sørensen, Paris 17. juni 1909. Kopi fra Marit Werenskiold, *De Norske Matisse-elevener: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972